

Springers Kunstgeschichte

Nordische Renaissance Barock und Rokoko









Rembrandt.

Die Nachtw



Amsterdam, Reichsmuseum.

e.



Handbuch der Kunstgeschichte

Von

Anton Springer

IV.

Die Renaissance im Norden
Barock und Rokoko

Neunte Auflage

Neu bearbeitet von Heinrich Bergner



Alfred Kröner Verlag in Leipzig
1914

Die Kunst der Renaissance im Norden Barock und Rokoko

Von

Anton Springer

Neunte Auflage

Neu bearbeitet von Heinrich Bergner

Mit 565 Abbildungen im Text und 23 Farbendrucktafeln



Alfred Kröner Verlag in Leipzig
1914



Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Vorwort zur neunten Auflage.

Der vorliegende vierte Band von Springers Kunstgeschichte hatte seit der Ausgabe letzter Hand (4. Aufl. der Grundzüge 1884) nur geringfügige Zusätze und Streichungen erfahren. Sollte er vor völliger Veraltung bewahrt werden, so mußte eine grundsätzliche Neubearbeitung stattfinden. Von der Baukunst und Bildnerei Spaniens war in den bisherigen Auflagen überhaupt keine Rede. Von der englischen Renaissance handelten einige Zeilen. Das ganze europäische Barock war mit wenigen Seiten abgetan. Und das Ganze lag in einer Unordnung, die jeden Überblick und jede rasche Belehrung unmöglich machten. Ich habe es für meine erste Aufgabe erachtet, diese Unfertigkeiten auszugleichen, eine nach Zeiten und Ländern durchsichtige Ordnung zu schaffen und die vorhandenen Lücken auszufüllen. Es hat sich dabei ergeben, daß ich ungefähr die Hälfte des Bandes neu schreiben mußte. Ich trage also die Verantwortung für die Seiten 1—90, 110—128, 162—165 (Grünewald), 166—170 (Cranach), 187—193, 194—222, 226—236, 238 bis 39 (El Greco), 246—48 (Goya), 249—268, 276—279, 326—357. Der Rest ist nahezu unberührter Springerscher Text, nur nach Bedarf in die neue, systematische Ordnung umgestellt und stark von den allgemeinen Betrachtungen entlastet, die Springer über Gebühr liebte, die uns heute aber nichts mehr sagen. Ich habe mir bei diesen Um- und Neugestaltungen natürlich immer die Frage vorgehalten, wie Springer selbst in der Gegenwart die Masse der neuen Erkenntnisse und die völlig veränderte Würdigung der Renaissance und des Barock aufgenommen und zu einer übersichtlichen, anschaulichen und volkstümlichen Schilderung verarbeitet haben würde. Ich hoffe, daß der alte, wertvolle, nahezu klassische Kern des Bandes durch die neue Rahmung und Umfassung gewonnen hat. Noch gründlicher ist die Illustrierung umgestaltet und die Zahl der Abbildungen von 449 auf 565 erhöht worden. Dank des Entgegenkommens und der Opferwilligkeit des Verlegers konnte nicht nur die Mehrzahl der alten Abbildungen durch neue ersetzt werden, die sich dem Texte besser einfügen, sondern auch der neue Stoff so reich wie nötig illustriert werden.

Für Unterstützung bei der Lesung der Korrektur und der Anfertigung des Registers habe ich meinem Freunde Moritz Martin in Altenburg herzlich zu danken.

Dr. H. Bergner.



Inhaltsverzeichnis.

I. Die Renaissance im Norden. Das 15. Jahrhundert.

Einleitung. Wesen und Umfang der nordischen Frührenaissance. S. 1.

A. Die Niederlande. 1. **Die Malerei.** S. 3–19.

1. Die Brüder van Eyck S. 3. Das Genter Altarwerk S. 5. Die Werke Jans S. 5. Petrus Christus S. 6. — 2. Rogier v. d. Weyden und seine Schule S. 6. Der Meister von Flémalle S. 10. Justus v. Gent, Hugo v. d. Goes S. 11. — 3. Holland. Ouwater, Geertgen, Dirck Bouts S. 13. — 4. Hans Memling S. 14. — 5. Gerard David S. 17. — 6. Buchmalerei S. 18. — Teppichwirkerei S. 19.

2. **Die Bildnerei.** Jan Borman. S. 20.

B. Frankreich. 1. **Die Malerei.** S. 22–24.

1. Schule von Tours. Jean Fouquet und der Meister von Moulins S. 22. — 2. Schule von Amiens. Simon Marmion S. 22. — Die südfranzösische Schule S. 24.

2. **Die Bildnerei.** S. 24.

C. Deutschland. 1. **Die Malerei.** S. 26–43.

Charakter und Betrieb S. 26. — 1. Die Anfänger des Realismus. Lucas Moser, Conrad Witz S. 28. Hans Multscher S. 30. — 2. Die Kölner Malerschule S. 30. Meister der Georgslegende S. 30, der Verherrlichung Mariä, des Marienlebens, der Lyversbergschen Passion S. 31. Meister der hl. Sippe, des Bartholomäusaltars S. 32, Meister von S. Severin S. 33. — 3. Die Westphalen S. 33. — 4. Mittelrhein, Heinrich Mang S. 34, Kaspar Isenmann und Schongauer S. 35. — 5. Schwaben. Friedrich Herlin S. 37. Hans Schüchlin, Barth. Zeitblom S. 38. Bernhard Strigel S. 39. — 6. Bayern S. 39. Laib, Frueauf, Furtmayr S. 40. Jan Pollak S. 41. — 7. Tirol. Michael Pacher S. 41. — 8. Nürnberg. Hans Pleydenwurff S. 42. Michael Wohlgemut, Wilh. Pleydenwurff S. 43.

2. **Die Bildnerei.** S. 44–67.

1. Schwaben. Ulm, Hans Multscher S. 47. Die beiden Syrlin S. 48. Augsburg S. 48. Nördlingen S. 49. Die Neckarschwaben. Hans v. Heilbronn, Martin v. Urach S. 50. — 2. Franken. Michael Wohlgemut S. 51. Veit Stoß S. 52. Adam Kraft S. 54. Til Riemenschneider S. 56. — 3. Bayern und Österreich S. 58. Erasmus Grasser S. 58. Wolfgang Leeb S. 59. Michael Pacher S. 60. Nicolaus Lerch v. Leyen S. 61. — 4. Die Rheinlande. Basel und Straßburg S. 61. Hans Backoffen S. 63. Niederrhein, die Schule von Kalkar S. 65. — 5. Westfalen S. 65. Henrik Beldensnyder S. 66. — 6. Mitteldeutschland S. 67.

II. Die außeritalische Renaissance. Das 16. Jahrhundert.

A. Frankreich. 1. **Die Baukunst.** S. 68—79.

Charakter und Perioden S. 68. 1. Der Mischstil Schloßbauten Ludwigs XII. S. 69 2. Franz I. und die Frührenaissance S. 70. Fontainebleau, Adelsschlösser S. 73. Bürgerhaus S. 74. 3 Heinrich II. und die Hochrenaissance Lescot und Goujon S. 75. De l'Orme S. 76. Bullant S. 77 4. Heinrich IV. und die Spätrenaissance S. 78.

2. **Die Bildnerei.** S. 79—84.

Der Mischstil S. 80. Richier S. 80. Königsgräber, Goujon S. 82 Pilon S. 83

3. **Die Malerei.** S. 84.

B. Spanien. 1. **Die Baukunst.** S. 85—88.

Mudejar, Florido und Platerest S. 85 1. Die Frührenaissance S. 86. Portugal S. 88 2. Die Hochrenaissance S. 88.

2. **Die Bildnerei.** S. 88—90.

1. Das Platerest S. 89. 2 Nachahmer der Italiener S. 89

C. Deutschland. 1. **Die Baukunst.** S. 91—114.

Charakter S. 91. 1. Der Schloßbau S. 95. Heidelberg S. 95. Stuttgart, Landshut S. 97. München, Prag S. 98. Franken, Sachsen S. 99. Wismar S. 100. 2. Rathäuser und Privatbauten S. 102. Oberrhein S. 102. Niederrhein, Nürnberg S. 103. Die Hansastädte S. 104. Danzig S. 107. Die Spätrenaissance S. 108. Jakob Wolff und Elias Holl S. 110. 3. Die Holzbaukunst S. 110. 4. Der Kirchenbau S. 113. 5. Skandinavien S. 114.

2. **Die Bildnerei.** S. 115—128.

1. Peter Vischer und der Erzguß. Vischer S. 115. Dessen Söhne, Labenwolf, Wurzlbauer S. 119. Maximiliansgrab in Innsbruck, Erzgießer in München und Augsburg S. 120, A. de Vries 122. 2. Stein und Holzbildner S. 123. Die Daucher, Loy Hering, P. Flötner, K. Meyt S. 123. Trier. H. Hoffmann S. 125 3. Die Spätrenaissance. Niederländer, A. Colin S. 126. C. Floris und A. Vries S. 127. Reindeutsche in Norddeutschland S. 127, in Süddeutschland S. 128.

3. **Die Malerei** S. 129—171.

1. Augsburg. Hans Burgkmayr und Holbein d. Ä. S. 129. 2 Albrecht Dürer S. 134 Dürerschule S. 148. Altdorfer, Hans Baldung S. 152. 3. Hans Holbein d. J. S. 153 4. Matthias Grünewald S. 162. M. Schaffner S. 165 5. L Cranach S. 166. — 6. Niederländer und Romanisten. Das Bildnis S. 170.

D. Die Niederlande. 1. **Die Bildnerei.** S. 171—172.

2. **Die Baukunst.** S. 173—175.

3. **Die Malerei.** S. 176—187.

1 Die Neuholländer. Qu. Massys S. 177. Lucas van Leyden S. 178. Jan Scorel S. 179. Jan Joest S. 181. H. van Bosch S. 181. P. Brueghel d. Ä., P. Aertsen S. 182. Jan Brueghel, Paul Bril S. 184. 2 Die Romanisten. Mabuse S. 184, Barend v. Orley S. 185. Anton Mor S. 186

E. England. 1. **Die Baukunst.** S. 187—193.

1. Der Tudorstil S. 187. — 2. Die Stuartzeit S. 190. J. Jones, J. Webb S. 191. 3. Die Spätrenaissance. Chr Wren S. 191

2. **Bildnerei und Malerei.** S. 193.

III. Barock und Rokoko.

A. Italien. 1. **Die Baukunst.** S. 195—207.

1. Das römische Barock S. 196. — 2. Das Barock als neuer Stil S. 198. — 3. Die Dekoration S. 198. — 4. Die römischen Baumeister. Maderna, Bernini S. 199. Borromini und Nachfolger S. 200. — 5. Das übrige Italien S. 201. Neapel, Sizilien, Turin S. 203. Venedig, Genua S. 204. — 6. Besondere Anlagen S. 204. — 7. Villen und Gartenbau S. 207.

2. **Die Bildnerei.** S. 208—214.

1. Regeln und Grenzen der Bildnerei S. 208. — 2. Bernini S. 209. — 3. Zeitgenossen S. 211.

3. **Die Malerei.** S. 215—230.

1. Die Carracci S. 216. — 2. Die Carraccischule. Guido Reni S. 217, Albani, Lanfranco, Domenichino S. 219. Guercino S. 220. — 3. Rom. Caravaggio S. 220. Salvator Rosa S. 222. — 4. Die neurömische Schule S. 223. — 5. Florenz S. 224. — 6. Neapel S. 225. — 7. Venedig S. 226. Tiepolo S. 228.

B. Spanien. 1. **Die Baukunst.** S. 231—234.

1. Das Frühbarock S. 231. — 2. Der Plattenstil S. 232. — 3. Der Churriguerismus S. 232. — 4. Der italienische Klassizismus S. 233. — 5. Der Kirchenbau S. 234.

2. **Die Bildnerei.** S. 235—237.

1. Die bemalte Holzplastik S. 235. — 2. Die Schulen von Valladolid S. 235 und Sevilla S. 236.

3. **Die Malerei.** S. 237—248.

1. Übergang. F. de Herrera S. 237. — 2. El Greco S. 238. — 3. Velazquez S. 240. 4. Murillo S. 244. — 5. Goya S. 246.

C. Frankreich. 1. **Die Baukunst.** S. 249—261.

1. Das Frühbarock. J. Lemercier S. 249. Levau, Mansart d. Ä. S. 250. — 2. Das Hochbarock. Perrault, Lebrun S. 251. Blondel, Mansart d. J., Versailles S. 252. Kunstgewerbe, Möbel S. 254. — 3. Das Régence, Oppenort, de Cotte S. 255. — 4. Das reife Rokoko. Boffrand S. 256. — 5. Der Klassizismus, Soufflot, Gabriel S. 258. 6. Gartenkunst S. 260.

2. **Die Bildnerei.** S. 261—268.

1. Der Übergang S. 471. — 2. Die Akademiker. Die Schule von Versailles S. 262. 3. P. Puget S. 263. — 4. Das Rokoko S. 264. Bouchardon, Pigalle S. 265. Falconet S. 266. — 5. Der Klassizismus S. 266. Pajou S. 266, Clodion, Houdon S. 267.

3. **Die Malerei.** S. 268—276.

1. Die Realisten. J. Callot S. 268. — 2. N. Poussin S. 269. — 3. Cl. Lorrain S. 272. Lesueur S. 273. — 4. Watteau S. 273. — 5. Boucher S. 275. Fragonard, Chardin, Greuze 276.

D. Die Niederlande. 1. **Die Baukunst.** S. 276—278.

2. **Die Bildnerei.** S. 278—279.

3. **Die Malerei.** S. 280—325.

1. Rubens und die flandrische Kunst S. 280—296.

1. Niederländer in Italien S. 280. — 2. P. P. Rubens S. 281. — 3. Zeitgenossen und Gehilfen Rubens S. 290. — 4. A. van Dyck S. 291. — 5. Adriaen Brouwer S. 293. — 6. D. Teniers S. 295.

2. Rembrandt und die Holländer S. 296—325.

1. Allgemeiner Charakter S. 296. — 2. Die Entwickelung in drei Perioden S. 298. — 3. Frans Hals S. 300. — 4. Rembrandt S. 301. — 5. Die Haarlemer Schule S. 310. — 6. Die Leydener Schule S. 314. — 7. Die Delfter Schule S. 317. — 8. Die Amsterdamer Schule S. 318. — 9. See- und Tiermalerei S. 320. — 10. Die Landschaft S. 322. — 11. Stilleben S. 323. — 12. Architekturmalerei S. 324.

E. Deutschland. 1. **Die Baukunst.** S. 326—347.

1. Charakter S. 326. — 2. Die Kunstkreise S. 326. — 3. Die Künstler S. 327. — 4. Die Formen S. 328. Kirchen- und Palastbau S. 330. — 5. Österreich. Italiener. Fischer v. Erlach S. 331. Hildebrand, Prandauer S. 332. Prag S. 333. — 6. Bayern S. 334. — 7. Südwestdeutschland S. 335. — 8. Franken und der Mittelrhein. Die Dientzenhofer S. 336. B. Neumann S. 337. Mainz S. 339. — 9. Nordwestdeutschland. C. Schlaun S. 340. Die Dury in Kassel S. 341. — 10. Sachsen. D. Pöppelmann S. 341. G. Bähr S. 342. — 11. Preußen. A. Schlüter S. 342. Goethe, Knobelsdorf S. 343. Gontard S. 344. — 12. Park- und Gartenkunst 345.

2. **Die Bildnerei.** S. 347—351.

1. Sachsen. Italiener. Permoser S. 348. Dinglinger, Kändler S. 349. — 2. A. Schlüter S. 349. — 3. Würzburg. Auwera und Wagner S. 350. — 4. Österreich. Bockoff und Donner S. 351.

3. **Die Malerei.** S. 347—351.

1. Adam Elsheimer S. 351. — 2. Die barocken Freskomaler S. 352. — 3. Zopf und Klassizismus S. 353. Chodowiecki, Graff, Mengs S. 354. A. Kauffmann S. 355.

F. England. 1. **Die Baukunst.** S. 356.

2. **Die Bildnerei.** Wedgwood. S. 357.

3. **Die Malerei.** S. 357—361.

1. Hogarth S. 359. — 2. Reynolds S. 360. — 3. Gainsborough S. 360.

Register der Künstlernamen S. 362.

Ortsregister S. 366.

Verzeichnis der Farbendrucktafeln.

	Rembrandt, Die Nachtwache	Titelbild
I.	Jan van Eyck, Der Mann mit den Nelken	Zu Seite 6
II.	Hans Memling, Madonna. Martin van Nieuwenhove	„ „ 16
III.	Conrad Witz, Die hl. Magdalena und Katharina	„ „ 28
IV.	Albrecht Dürer, Selbstbildnis	„ „ 138
V.	Hans Holbein d. J., Der Brunnen des Lebens	„ „ 154
VI.	Matthias Grünewald, Madonna vom Isenheimer Altar	„ „ 164
VII.	Lucas Cranach d. Ä., Ruhe auf der Flucht	„ „ 167
VIII.	Jan Joest, Anbetung	„ „ 181
IX.	Guido Reni, Aurora	„ „ 217
X.	Giovanni Battista Tiepolo, Gastmahl der Kleopatra	„ „ 230
XI.	Diego Velazquez, Infantin Margarita	„ „ 240
XII.	B. E. Murillo, Die Kinder mit der Muschel	„ „ 245
XIII.	Francisco de Goya, Der Maibaum	„ „ 247
XIV.	Peter Paul Rubens, Jo und Argus	„ „ 287
XV.	Antoine Watteau, Unterhaltung im Freien	„ „ 274
XVI.	Frans Hals, Die Amme mit dem Kinde	„ „ 300
XVII.	Rembrandt, Die Staalmeesters	„ „ 304
XVIII.	Jan Vermeer van Delft, Der Maler im Atelier	„ „ 318
XIX.	Meindert Hobbema, Landschaft mit Mühle	„ „ 322
XX.	Krinolinengruppe aus Meißner Porzellan	„ „ 349
XXI.	Anton Graff, Christian Ludwig von Hagedorn	„ „ 354
XXII.	Thomas Gainsborough, Mrs. Siddons	„ „ 360







1—3. Hubert van Eyck, Maria, Gott Vater, Johannes. Vom Genter Altar.

I. Die Renaissance im Norden.

Das 15. Jahrhundert.

Einleitung.

Man hat den Begriff der Renaissance auch auf die Kunst des Nordens übertragen, zuerst auf das Zeitalter Franz I. und Dürers, wo er einigermaßen zutrifft, dann aber weiter rückwärts auch auf die Kunst des 15. Jahrhunderts, wo er nur in äußerster Beschränkung gelten kann.

Den Ausgangspunkt bildet das Neue in der Malerei der Brüder van Eyck, der großartige Realismus in der Beobachtung und Darstellung der wirklichen Natur im Raum, der sich von Holland ausgehend den Nachbarn, Deutschland und Frankreich mitteilt, und das ganze 15. Jahrhundert beherrscht. Zweifellos war damit die teils dekorative teils mystisch verklärte, unwirkliche Malweise des hohen Mittelalters weit überholt und eine Entwicklung eingeleitet, die der des Quattrocento in Italien parallel läuft. Aber nur um dieser Parallele willen von nordischer Renaissance oder Frührenaissance zu sprechen kann ohne innere Unwahrheit, Begriffsverwirrung und Unrecht gegen das Mittelalter nicht abgehen.

Zunächst fehlt hier der Einfluß der Antike, des Humanismus und der ganzen Renaissancekultur, welche in Italien das Aufblühen der Künste als eine Wiedergeburt erscheinen lassen. Im Gegenteil ist das antike Erbteil, das in der romanischen Kunst noch so lebendig war und selbst die Gotik entscheidend befruchtet hat, nun aufgezehrt bis auf den letzten Tropfen. Auch die Berührungen mit Italien, die Hilfen und Unterstützungen von dort sind kaum nennenswert. Wurde doch die Überlegenheit der holländischen Tafelmalerei in Italien von Künstlern und Kennern durch Berufungen und Bestellungen anerkannt. Aus eigenen Kräften hat das 15. Jahrhundert die neuen Kunstwerke geschaffen, die seinen Ruhm bilden, ohne äußere Unterstützung, auch ohne die der Schwesterkünste.

Dies ist das zweite. Der „nordischen Frührenaissance" fehlt die entsprechende Neugestaltung der Baukunst und der Bildnerei. Zwar hat man den Versuch gemacht, der Spätgotik unter dem Schlagwort „Raumstil" neue baukünstlerische Ziele unterzuschieben, und zwar schon da, wo die Hallenchöre auftreten (Kreuzkirche in Gmünd 1350). Aber es läßt sich eher umgekehrt sagen, daß die späteren vereinfachten gotischen Konstruktionen zu neuen Raumgebilden führten, deren Wert man gar nicht begriff, durch allerhand Einbauten wieder zerstörte. Und das gleiche gilt von der Plastik, die seit 1350 gänzlich unter das mystische, aufgeblähte Schönheitsideal der Malerei geraten war und erst sehr spät, seit 1450, und zwar ganz im Schlepptau der Malerei sich aufzurichten begann. Wir haben also ein Jahrhundert, dessen Malerei Neuzeit, Renaissance, dessen Baukunst und Bildnerei Gotik und Mittelalter wäre.

Das Unrecht dieser Betrachtung liegt in der geringen Einschätzung des Mittelalters. Man schneidet ihm sein Bestes und Höchstes heraus unter dem Vorurteil, daß die freie Auffassung der Natur, der hohe Wirklichkeitssinn, ja selbst nur der Blick für außerkirchliche Stoffe dem finstern Mittelalter unmöglich zugetraut werden dürfe. Man hat besonders den Begriff „Individualismus" als Kennzeichen der Neukunst zu Hilfe genommen, um die Künste des Mittelalters als Erzeugnisse des Herdentriebs, der unbewußten Massenarbeit hinzustellen. Nun genügt ein Blick auf die Großplastik des 13. Jahrhunderts, um zu erkennen, daß alle diese Qualitäten von französischen und deutschen Meistern in hervorragendem Maße erworben waren lange bevor Italien sich regte. Es ist die Frage, ob mit dem Maßstab ihrer Zeit gemessen bis auf Michelangelo stärkere Künstlerpersönlichkeiten aufgetreten sind als die Meister von Chartres, Paris, Straßburg, Bamberg und Naumburg. Wollte man also mit diesen Kennzeichen arbeiten, so müßte man folgerichtig, wie es auch geschehen ist, die nordische Renaissance schon um 1150 beginnen lassen. Dann hätten wir eine geschlossene „neuchristliche" Kunst, wobei nur das Nachhinken der Malerei zu beklagen wäre.

Denn mit dieser Tatsache müssen wir uns unter welchem Begriff immer abfinden, daß die Malerei durch die van Eycks sich erst um 1420 auf sich selbst besann und die eigentlich malerischen Ausdrucksmittel fand, welche keine Zeit vorher besessen hatte und welche die wahre Grundlage der modernen Kunst bilden. Dieser rein künstlerische Gewinn hat mit den Zeitumständen, der Weltanschauung und den Welthändeln nichts mehr zu tun, als daß er von gebildeten und empfindsamen Zeitgenossen freudig anerkannt und gefördert wurde. Im Norden ist und bleibt die Anschauung, die Stoffwelt der Malerei gut kirchlich und mittelalterlich. Ja sie wird ganz wesentlich zum höchsten Ausdruck der damaligen Frömmigkeit, der Marienverehrung, der Passionsbetrachtung, des Heiligenkultes. In der Eroberung von Neuland, in der Verfolgung innewohnender, drängender, oft unerhört kühner Schritte und Sprünge sind diese Meister völlig unbehindert geblieben. Ob man heut in unserer aufgeklärten Zeit wagen würde, ein Bild wie Grünewalds Kreuzigung in eine Kirche zu bringen, darf man billig bezweifeln. Und wenn die Maler das Bedürfnis gehabt hätten, noch weit mehr als sie es taten, ins Gebiet



4. Mittelbild des Genter Altarwerks. Die Anbetung des Lammes. Gent, St. Bavo.

der profanen Stoffe hineinzuschreiten, würde sie kein Mensch gehindert haben. Es muß also nachdrücklich festgestellt werden, daß die nordische Spätgotik oder der Ausgang des Mittelalters oder der völlig erwachte germanische Kunstsinn jenes Wunderwesen hervorgebracht hat, das man mit gleichem Recht als feinste und letzte Blüte der alten wie als keusche Knospe der neuen Zeit ansehen kann.

A. Die Niederlande.

1. Die Malerei.

Die germanischen Niederlande erfreuten sich im späteren Mittelalter einer hohen bürgerlichen Kultur. Ihre Städte — Antwerpen, Gent, Brügge, Ypern, Brüssel — waren durch Handel und Gewerbfleiß emporgekommen und unterhielten lebhafte Verbindungen mit der deutschen Hansa wie mit italienischen Bank- und Handelshäusern. Für die Kunst war es förderlich, daß die Grafschaften nach und nach an Burgund, den jungen, leider nur kurzlebigen Pufferstaat zwischen Frankreich und Deutschland, kamen. Die pracht- und kunstliebenden Herzöge betrauten niederländische Bildhauer mit damals ungewöhnlich großen Aufgaben (s. Bd. II, 428) und auch die Maler fanden wenigstens für den Buchschmuck lohnende Arbeit. Gebetbücher (livres d'heures) mit den kostbarsten und feinsten Bildchen waren für die vornehme Gesellschaft der Inbegriff aller Kunst. Zwei dieser Bücher für den Herzog von Berry sind für uns besonders lehrreich, das eine von 1410 in Chantilly, das andere von 1417 in Turin (Abb. 1–3) (1904 bis auf geringe Reste verbrannt), weil sie uns den großen entscheidenden Schritt aus dem naturlosen Flächenstil in die malerische Auffassung der Wirklichkeit, des Menschen und des Naturlebens vor Augen bringen, eine nur im Maßstab kleinliche Vorbereitung der van Eyckschen Kunst.

1. **Die Brüder van Eyck.** Denn sonst heben sich die Brüder Hubert (1366–1426) und Jan (1386–1441) van Eyck wie Riesen aus dem Nichts und ihr gemeinsames Hauptwerk, der Genter Altar, ist in vieler Hinsicht etwas Unvergleichliches, das erste und nie wieder über-



5. Adam.



6. Singende Engel.



7. Musizierende Engel.



8. Eva.



9. Die gerechten Richter.



10. Die Streiter Christi.



11. Die Einsiedler.



12. Die Pilger.

5—12. Hubert und Jan van Eyck. Flügel vom Genter Altar.

troffene Denkmal eines neuen Stils und einer neuen Technik. Hubert war nicht, wie die große Posaune Vasari aller Welt verkündigte, der Erfinder der Ölmalerei. Die Versuche, die zähe, schnell trocknende Tempera durch harzige und ölige Bindemittel zu ersetzen, sind seit 1300 stark bezeugt. Aber allerdings hat er durch Verbindung und Mischung der Malmittel ein neues Verfahren (nicht unsere Naß- in Naßmalerei) gefunden, welches Leuchtkraft und weichen Schattenschmelz in wunderbarer Weise mit völliger Haltbarkeit vereinigte. Die Art dieser Malerei ist uns trotz eingehender Untersuchung ebenso unbekannt wie die Entwicklung und die früheren Arbeiten Huberts. Fertig wie Athene aus dem Haupt Jupiters scheint der Genter Altar seinem Schöpfer entsprungen. Den Auftrag erteilte 1420 ein reicher Genter Bürger, Jodocus Vydt, für die Kirche St. Johannis (S. Bavo); nach Huberts Tod (1426) wurde er 1432 von Jan vollendet. An Ort und Stelle ist nur noch das feste Mittelteil, die ganzen unteren und die innern oberen Flügel sind nach Berlin, die äußeren oberen nach Brüssel gelangt.

Eine herrliche Offenbarung göttlicher Gedanken und menschlicher Kunst muß das Werk in seinem alten Bestand gewesen sein. Der Inhalt ist aus alten Sterbegebeten geflossen. Auf der Innenseite eine obere Welt (Abb. 1—3), Gott Vater im päpstlichen Ornat segnend, ein schöner Mann, links die liebliche Madonna andächtig in ihr Gebetbuch vertieft, rechts der Täufer lehrend, in den Gewändern ein prachtvoller Dreiklang von Rot, Blau und Grün, durch schwere Goldsäume belebt. Hieran schließen sich die singenden und musizierenden Engel (Abb. 6, 7) in leuchtendem Goldbrokat, in deren Köpfen sich das Musikgefühl und die Singbewegung bis zur Hervorquälung schwerer hoher Töne spiegelt. Unvermittelt daneben auf den äußeren Flügeln stehen in grauen Steinnischen die nackten Voreltern (Abb. 5, 8), hart und bis auf Haut und Härchen peinlich nach dem Leben gemalt, befangen in der Haltung. Man fühlt, daß der Sinn für die Schönheit des Leibes noch schlummert. — In der unteren Region ist die Offenbarung des Heils in der Menschenwelt zu einer großen Wallfahrt in märchenhafter Landschaft zusammengefaßt. In der Mitte (Abb. 4) wird das Lamm auf einem Altar von knienden Engeln verehrt, davor steht der mystische Lebensbrunnen, von beiden Seiten drängen Scharen von Gottesmännern heran, links des alten Bundes, rechts Apostel und Geistliche; darüber aus den Waldgründen in geschlossenen Zügen Märtyrer und Jungfrauen. Die Wallfahrt setzt sich auf den Flügeln fort (Abb. 9—12): von links kommen zwei Reiterzüge, die Streiter Christi und die gerechten Richter, von rechts zu Fuß die Einsiedler und die Pilger aus bergigen baumreichen Landschaften. Jedes Feld ist ein Bild für sich, doch ist die Einheit durch den Zug der Bewegung, durch die Landschaft und den gleichen hohen Horizont, in den die Türme ferner Städte hineinragen, sichtlich erstrebt. Was man nun ansehen mag, die Hunderte andächtiger, schöner Menschen, dies Kleinleben der Blumen und Bäume, die Pferde, Rüstungen, Kleider und Fahnen, alles ist mit einer so kleinlichen Liebe und Treue, mit solch sicherer Vollendung, mit so rauschender Farbenpracht gemalt, daß man nur staunen und bewundern kann. Bei geschlossenen Flügeln sieht man unten den Stifter und sein Weib anbetend vor den grau in grau gemalten Standbildern der beiden Johannes, oben in gedämpften Farben die Verkündigung in einem Zimmer mit dem Blick auf die Straße (Abb. 14, 15).

Über den Anteil beider Brüder gehen die Meinungen noch bis zum völligen Widerspruch auseinander. Nach äußeren und inneren Gründen muß Hubert der eigentliche Schöpfer des Werkes und der neuen Kunst überhaupt gewesen sein. Jan, sein Schüler, war damals schon selbständig, 1425 Kammermaler des Herzogs Philipp, 1428 zu 29 auf einer Gesandtenreise in Portugal, um das Brautbild einer Prinzessin zu malen und sonst noch viel auswärts. Allgemein ist die Annahme, daß er das Werk mit den beiden Aktfiguren und der Verkündigung fortsetzte, alles übrige unsicher, selbst ältere Arbeiten vor 1432. Er hat sich auch später auf



13. Wilhelm von Holland (?). Miniatur aus dem Heures de Turin.

tiefsinnige Gedankenmalerei nie mehr eingelassen, sondern sich auffällig beschränkt auf Bildnisse und häusliche Andachtsbilder kleinsten Formats. Dieses sind fast nur Madonnen im Gemach (zu Ince Hall 1432), in der Kirche (in Berlin, in Brügge 1436, in Dresden ein ganzes Altärchen) oder im Freien (neben dem Springbrunnen 1439 in Antwerpen), auch vereint mit dem Stifterbildnis in einer Halle vor weiter Landschaft (des Kanzlers Rollin mit dem Karthäuser in Paris). Die Bildnisse sind Bruststücke, ältere Männer, nur eine Frau, seine Gattin (1439) in knifflichster Feinmalerei, die bei dem „Mann mit den Nelken" (Taf. I) aufs äußerste getrieben ist. Einmal jedoch gibt er ganze Figuren in einer Stube. Es ist das Ehepaar Arnolfini (Abb. 16) von 1434 (in London), ein schwächliches, durchgeistigtes Männchen und eine derbe, junge Frau, kalt vor sich blickend. Aber ein Wunderwerk ist die raumbildende Kraft des Lichts in dem kleinen Gemach, dessen andere Hälfte mit Gästen man im Spiegel an der Rückwand sieht. Das Interesse des Malers haftet also in ganz moderner Weise an der malerischen Erscheinung, an der Stofflichkeit der Dinge, an Lichtspielen, Schatten und Reflexen, ja an der Luft, die den Raum füllt. Darin ist Jan weit über seinen Bruder hinausgelangt. Aber man begreift, daß dies eine Kunst für Feinschmecker war, nichts fürs Volk. „Als ith kan" war sein Wahlspruch; er wußte wohl, daß niemand außer ihm so etwas konnte. So ist der Anfang der holländischen Malerei zugleich ihr Höhepunkt. Herrenlose Werke unbekannter Schüler zeigen den Abstand. **Petrus Christus** aus Baerle, 1443–72 in Brügge bezeugt, hat dem Meister manches abgelauscht und nachgemacht (Altärchen mit der Madonna und zwei Heiligen in Frankfurt, Robert Poortier und der hl. Antonius in Kopenhagen), aber seine Menschen sind puppenhaft, sein Ton eiskalt, die Feinmalerei flüchtiger (Abb. 17). Als Sittenbild anziehend ist ein Brautpaar, welches beim Goldschmied (dem hl. Eligius) Ringe bestellt (1449, in Köln). Der Raum, die glitzernden Dinge, der Spiegel, in dem noch ein anderes Paar erscheint, sind ganz in Jans Sinne gemacht.

2. **Rogier und seine Schule.** Ein Halbfranzose, **Rogier van der Weyden** (de la Pasture, 1400–64), seit 1435 Stadtmaler in Brüssel erwies sich als der richtige Lehrer und

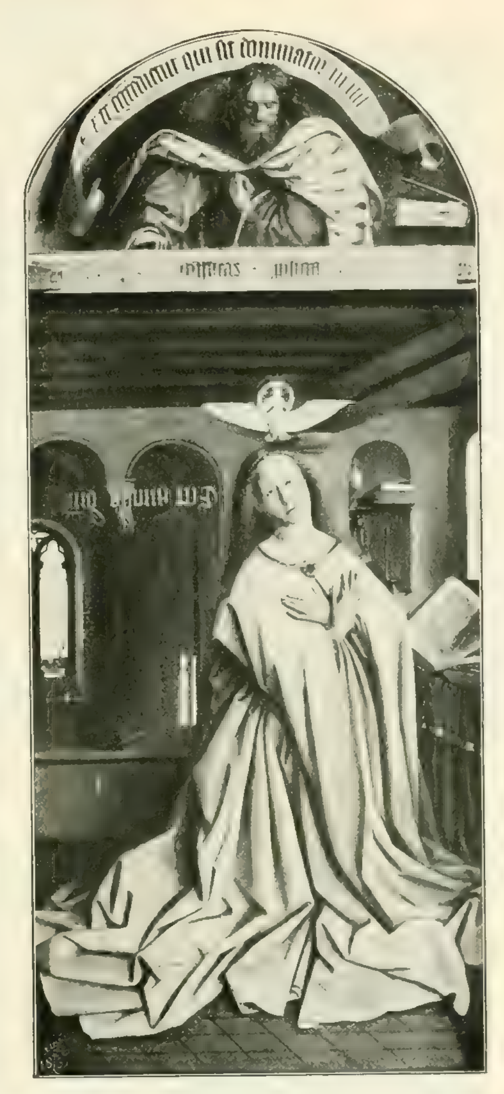


Der Mann mit den Nelken.

Von Jan van Eyck. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Förster & Borries, Zwickau





14 und 15. Jan van Eyck, Verkündigung. Vom Genter Altar. Berlin.

Führer des Jahrhunderts, weil er den Ton und die Stimmung der Zeit genau ins Herz traf. Schon sein Stoffkreis ist von dem der Eycks durchaus verschieden. Er umfaßt die volkstümlichen Erzählungen aus dem Marienleben und dem Leiden Jesu. Das war für jene Zeit nicht blasse Vergangenheit, sondern lebendige Gegenwart und Anschauung. In den geistlichen Schauspielen (Mysterien) waren die Weihnachts- und Ostergeschichten dramatisiert, mit allen möglichen legendären und burlesken Zügen bereichert und ausgeschmückt worden. So vieles, was uns heut an den Bildern spaßhaft, rührend oder grausam berührt, geht auf diese Quellen zurück, und die Maler konnten immer auf Beifall rechnen, wenn sie die bekannten Bühnenbilder, Aufzüge, Gruppen, ganz treu wiedergaben, wie sie von ehrsamen Bürgern gespielt wurden. Und Rogier verstand das. Er sieht immer scharf und klar den Vorgang, den „Auftritt", das lebende Bild. Er sieht die herben ernsten Männer, die hageren schlanken Frauen seiner Zeit, ein unschönes, leidvolles Geschlecht. Körperliche Reize, sinnliche Schönheiten kommen kaum in Frage. das wird völlig unterdrückt vom seelischen Ausdruck und vom Gewand. Was den

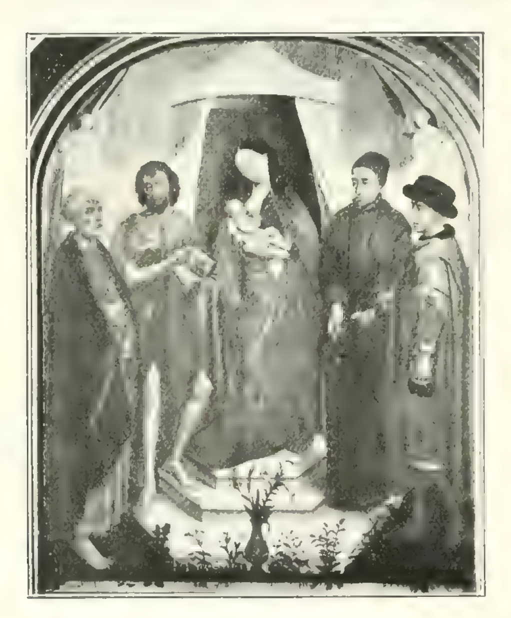


16. Jan van Eyck, Das Ehepaar Arnolfini. London.

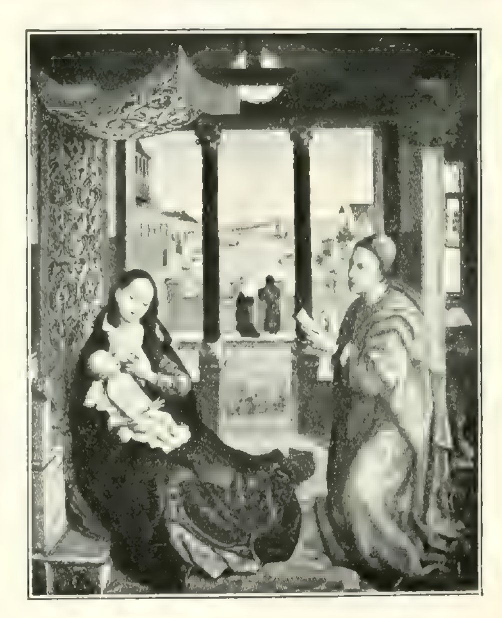


17. Petrus Christus, Anbetung des Kindes. Berlin.

Italienern das Studium des Menschen, die Anatomie war, das war ihm und allen Künftigen das Gewand, die rauschende Sprache der Faltenstöße, der scharfen Brüche und Blähungen, die ihr eigenes Dasein führen ohne viel Rücksicht auf die Glieder und Bewegungen, die darunter sind. Auf den Gesichtern wohnt selten ein Glanz heiterer Lebensfreude, aber alle Stufen von Schmerz, Trauer, Mitleid bis zum Aufschrei verwundeter Liebe, Haß, Bosheit, Hohnlachen sind scharfsichtig erfaßt. Und die Leidenschaften werden durch den Bewegungsausdruck deutlich wie



18. Rogier v. d. Weyden, Madonna mit den mediceischen Heiligen. Frankfurt.



19. Rogier v. d. Weyden, Lukas malt die Madonna. München.



20. Rogier v. d. Weyden, Kreuzabnahme. Im Eskorial.



21. Rogier v. d. Weyden, Anbetung der drei Könige. München.



22. Meister von Flémalle, Hl. Barbara auf einer Bank. Madrid, Prado.

auf der Bühne unterstützt, schlotternde Knie, gerungene Hände, Ohnmachten, ein Tasten, Greifen und Zeigen der schmalen fleischlosen Hände. So treiben die mageren Figuren in den riesigen Kleiderballen ihr Wesen in einer Umgebung, die meist nur aus Vorder- und Hintergrund besteht. Aus dem Szenenfeld sieht man unvermittelt in eine Landschaftsferne, die weit hinten liegt, Berge, Städte, Burgen, Flüsse, Meer und Schiffe, ein allgemeines Bild der belebten Welt ohne Stimmung und scharf wie durch ein Fernrohr gesehen. In den Innenräumen, Kirchen und Hallen lehnt er sich öfter an Jans Vorbilder an, ohne dessen warmes Helldunkel zu erreichen. Auch andere Motive wie die gemalte Plastik, die er manchmal anbringt, zeigen, daß er die Eyckische Kunst studierte.

Die frühesten Werke, die wir kennen, sind drei miniaturhaft feine Hausaltärchen (in Berlin), wo er gleich seine Stoffwelt in harten Linien zeigt, das Miraflores-altärchen mit der Beweinung, das Johannes-altärchen mit der Taufe Christi in der Mitte. Dann aber folgen große Kirchenbilder, die Kreuzabnahme aus der Frauenkirche in Loewen, jetzt im Eskorial (Abb. 20), worin der trefflich gebildete Leichnam und die förmlich in einen Kranz von Trauer verschlungene Bewegung einen starken, durch viele Nachahmungen bezeugten Eindruck machen, und ein Flügelaltar mit dem Jüngsten Gericht im Hospital zu Beaune bei Dijon 1445. Italien, welches Roger zum Jubeljahr 1450 als frommer Pilger besuchte, machte nur soweit Eindruck, daß er in Florenz für Cosimo von Medici die fünf mediceischen Hauspatrone (Abb. 18) in Form einer santa conversazione malte (in Frankfurt) und sein Naturgefühl stärkte. Dies fühlen wir aus dem Middelburger Altar (in Berlin) heraus, wo sich von der Mitte auf die Flügel ein lebhaft gesteigerter Dreiklang der Andacht entwickelt, und aus dem Dreiflügelaltar in München (Abb. 21), wo die Anbetung der Könige noch etwas von florentinischer Prachtentfaltung vor der ärmlichen Hausruine offenbart. Dann lenkt er offenbar stärker wieder in Eyckische Bahnen ein, im hl. Lukas, der die Madonna malt (München [Abb. 19]), einem der ersten Atelierbilder, wo die großen Figuren wie bei Jan den kleinen Raum zu sprengen drohen, und in dem lehrhaften Bilderkreis der 7 Sakramente (in Antwerpen), die durch biblische Beispiele in weiten gotischen Kirchenhallen veranschaulicht sind. Von vier Wandgemälden im Rathaus zu Brüssel mit Beispielen strenger Gerechtigkeit sind nur die Kompositionen durch Teppiche (in Bern) erhalten. Seine Bildnisse sind nüchtern eindringlich. Die Wirkung seiner Auffassung und seiner Formensprache auf Mit- und Nachwelt ist fast beispiellos. Er zieht alles in seinen Bann, und Schöpfer von gleich starker Eigenart sind nach ihm nicht mehr aufgekommen, wie auch Fortschritte über ihn hinaus nur hier und da, in Einzelheiten gemacht wurden.

Wir sehen das gleich an seinem liebenswürdigen Zeitgenossen, dem Meister von Flémalle

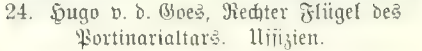


23. Hugo v. d. Goes, Anbetung des Kindes. Mitte des Portinarialtars. Uffizien.

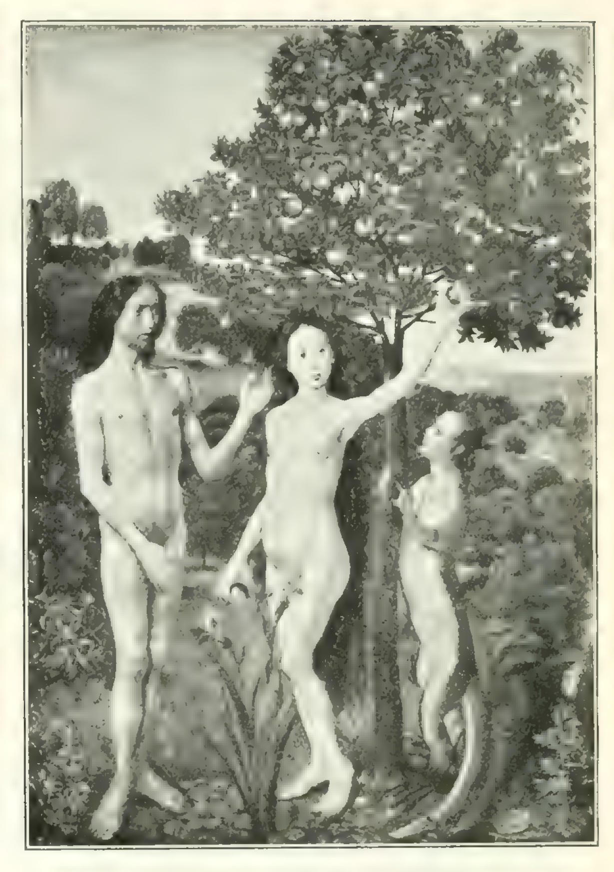
(wahrscheinlich) Jaques Daret, dem Mitschüler Rogers in Tournai, 1432–68 bezeugt). Auch er hat noch vieles von Jan, das Helldunkel, die liebevoll geschilderten Innenräume mit den Fensterblicken, die „gemalte Plastik", die feinen Stifterbildnisse, aber in den Stoffen und Formen ist er ganz Rogier, nur etwas ruhiger und anmutiger. Berühmt sind seine zierlichen Hände, großartig manchmal seine Gewänder und Drapierungen, die Farben kalt und bunt. Der Merodealtar, wonach man ihn früher nannte, ist verschollen, vom Flémaller sind die Flügel (Veronika mit dem kunstvoll durchsichtigen Schweißtuch und Maria mit dem säugenden Kind) in Frankfurt, ebenda ein Flügel mit dem bösen Schächer von einer Kreuzigung. Auch nur in den Flügeln ist der Altar des Kölner Kanonikus Werl von 1438 (in Madrid) erhalten, zwei höchst trauliche Stubenbilder, der Täufer mit dem Stifter und Barbara auf der Bank (Abb. 22). Hiermit nahe verwandt ein Stifter mit Petrus und Augustinus in der Landschaft, worüber phantastisch genug eine liebliche Madonna auf der Bank schwebt, in Aix. Am lebendigsten durchgeistigt ist eine Kreuzigung in Berlin, farbig hervorragend ein Tod Mariä in London, interessant durch die weihnachtliche Winterlandschaft eine hl. Nacht in Dijon.

Den Ausgang der Genter Schule bezeichnen Justus von Gent, der als „Ölmaler" von Federigo III. nach Urbino berufen wurde und dort 1468–74 für die Bibliothek große Idealbildnisse von Weisen und Kriegern und ein Abendmahl ohne großen Ruhm schuf, und Hugo van der Goes, der 1465–75 in Gent arbeitete, hochgefeiert als Festdekorateur, dann den





24. Hugo v. d. Goes, Rechter Flügel des Portinarialtars. Uffizien.

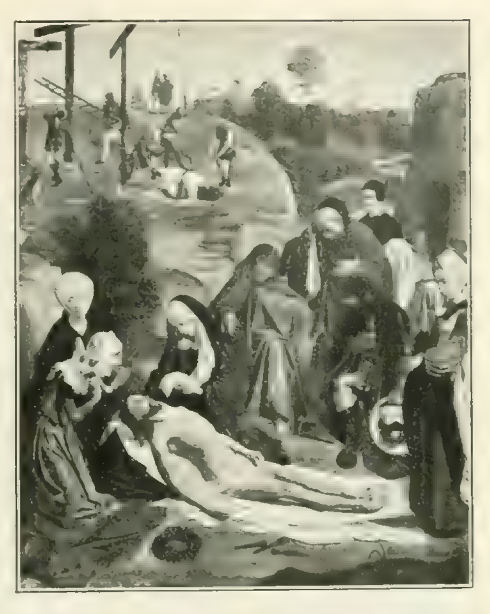


25. Hugo v. d. Goes, Sündenfall. Wien.

Frieden eines Klosters aufsuchte, wo er 1480 starb. Sein Hauptwerk ist der Portinarialtar in Florenz, den Tommaso Portinari für S. M. Nuova bestellt hatte, jetzt in den Uffizien. Die Anbetung des Kindes (Abb. 23) ist ein merkwürdiges Bild schon durch die ungewöhnlich freie und große Komposition. In weitem Kreis umgeben das nackte ärmliche Kind die Verehrer, die Eltern, Ochs und Esel, kniende Engel in Weiß und Brokat, andere gespenstisch in der Luft schwebend, auf dem Gebälk der Hütte kauernd, und die drei Hirten, welche einen bäurisch derben Erdgeruch mit in das Bild bringen. Ein ähnlicher Gegensatz ist in den Tonwerten, stärkste Helligkeit mit satten Tiefen vereint. Auf den Flügeln fesseln die vier Schutzheiligen der knienden Familie durch große, feierliche Gegenwart. Bei den Frauen (Abb. 24) entdecken wir auch die von Zeitgenossen gerühmte Schönheit: sie ist herb und keusch. Die Landschaft einfach, winterlich kahl, aber von Menschen belebt. Alles Bunte und Unruhige ist überwunden. Man begreift, daß das Werk, als es 1476 anlangte, auf die Florentiner mächtig wirkte. Noch heut, wenn man, durch die Kunstfülle der Uffizien ermüdet, davortritt, wird man erfrischt und ergriffen. Einen ähnlichen lebensstarken Eindruck macht eine Anbetung in Berlin, noch stärkeren vielleicht ein Klappaltärchen in Wien, wo die Bestattung Christi tieftraurig neben dem holdesten, sonnigsten Paradiesgarten steht (Abb. 25), darin Jans nackte Voreltern, ein wenig anmutiger, von einem Meerweibchen unter dem Zauberbaum überredet werden. Wie wenig Hugos Kunst durch eigene oder fremde Formeln beengt war, zeigt eins seiner Spätwerke, der Tod Mariä in Brügge. Im engen, schmucklosen Raum sind die Apostel um das Lager versammelt, zwölf wuchtige Charakter-



26. Albert Ouwater, Auferweckung des Lazarus. Berlin.



27. Geertgen van Sint Jans, Beweinung Christi. Wien.

köpfe, wie sie bis auf Dürer nicht wieder gezeichnet wurden. Von oben schwebt Christus in einer Lichtglorie herab. Die Farbe ist auf matteste Ruhe gestimmt.

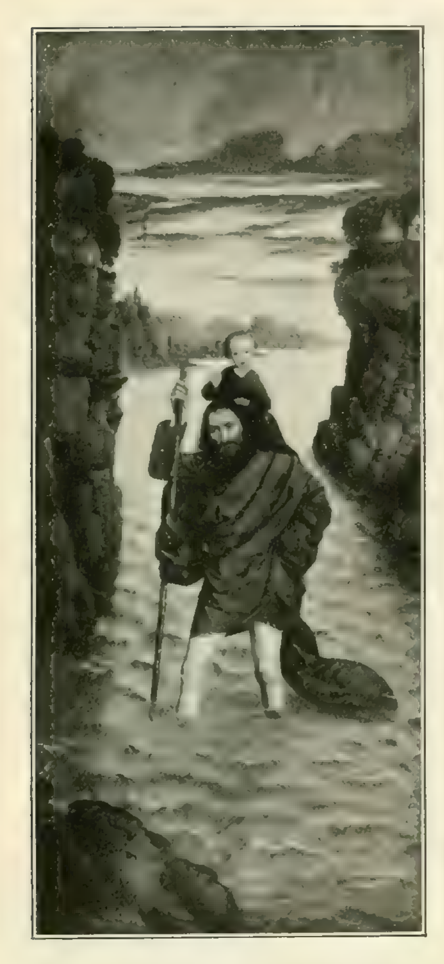
3. In **Holland** schlug der neue Stil durch Albert Ouwater zu Haarlem (1430—60) Wurzel. Da seine Vaterstadt durch Krieg und Brand 1576 ganz verwüstet wurde, müssen wir froh sein, daß wenigstens ein sicheres Werk, die Auferweckung des Lazarus in einer romanischen Rundkapelle (in Berlin) (Abb. 26) erhalten ist. Dieses Hauptwunder vollzieht sich im Kreis schöner Menschen feierlich wie eine Messe. Lazarus entsteigt dem Grabe schön wie ein Gott. Aber die bösen Juden halten die Nase zu. Durch ein Gitter schaut neugieriges Volk. Jans und Rogers Einflüsse paaren sich mit großer Selbständigkeit. Einer seiner Schüler, Geertgen van Sint Jans (weil er im Johanniterhaus wohnte), starb zu früh, achtundzwanzigjährig (um 1460), für sein schönes Talent. Kennen wir doch von ihm nur etwa zehn Werke. Von einem Altar der Johanneskirche ist ein unschätzbarer Flügel, in zwei Hälften zersägt, in Wien erhalten, die Beweinung Christi (Abb. 27) und die Verbrennung der Gebeine des Täufers, worin die freie Gruppierung der Menschen in der Landschaft besser als je bisher gelungen ist. In der Beweinung zieht sich ein Dreieck von Traurigen ungesucht natürlich in die Tiefe, ganz durchbebt von Weh, das nach vorn um die Basis des Leichnams zunimmt, während oben auf dem Kreuzfelsen die Henker geschäftig herzlos an der Bestattung der Schächer arbeiten. Welche Kraft der „Eindeutschung" zeigt er in dem 1903 von Berlin erworbenen „Johannes in der Wüste": In einem stillen grünen Wald- und Wiesental sitzt ein stämmiger Bursch und bläst Trübsal! Und mit derselben Naturfreude ist die Auferweckung des Lazarus, die Ouwater in die Kirche verlegt, in die freie Natur gesetzt (jetzt im Louvre), woran man sein echt malerisches und für schnelle Bewegung empfängliches Auge im Gegensatz zu den plastisch empfindenden Zeitgenossen schätzen lernt. Ein jungfrisches Dreikönigsbild bewahrt das Rudolphinum in Prag. Hier haben wir Vorahnungen dessen, was die Holländer im 17. Jahrhundert erreichten. Ein anderer Schüler Ouwaters, Dirck Bouts (um 1410—75), wandte sich schon in jungen Jahren nach Brabant, wo er noch direkt von Roger lernen konnte, und wurde Stadtmaler in Loewen.



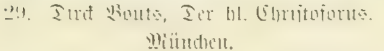
28. Dirck Bouts, Marter des hl. Hippolyt. Salvatorkirche in Brügge.

Die Verpflanzung hat ihm nicht durchaus wohlgetan. Das kirchliche Pathos Rogers steht ihm gar nicht, am wenigsten, wo er feierlich und groß erscheinen möchte, in den Rathausbildern von Loewen, welche die Legende vom frommen Grafen Otto in zwei Bildern erzählen, im Abendmahl der Peterskirche daselbst (1468), im Münchener Dreikönigsaltar, alles eckig, steif und langweilig. Aber behender und lebendiger wird er sofort, wo er aus eigener Erfindung volkstümlich erzählen kann. So gleich auf den Flügeln des Loewener Abendmahls (in München und Berlin), welche die alttestamentlichen Vorbilder, Passah, Manna, Opfer Melchisedeks und Speisung des Elias enthalten. Oder im Hippolytusaltar zu Loewen (Abb. 28), wo eine Vierteilung durch Pferde und Reiter wahrhaft kunstgerecht angelegt ist. Oder erst in der Marter des hl. Erasmus, wo das Leiden, die Henkerarbeit, die blasierte Ruhe der Gewalthaber echt mittelalterliche Gefühlsstufen vereinigen. Aber neben und hinter seinem Figurenwerk sehen und schätzen wir ein größeres, seinen Landschaftssinn, der schon auf ein reines Stimmungsleben in der Natur ausging. Die aufgehende Sonne teilt den Nachthimmel und glitzert herwärts immer freudiger auf den Uferfelsen und Wellen der Meerbucht, welche Christoforus durchschreitet (München) (Abb. 29). Mond- und Fackelbeleuchtung streiten miteinander bei der Gefangennahme Christi, düstere Wolken ziehen über die Felskegel der Mannalese (ebenda). All dieses gibt die Richtung an, wo die Holländer einmal die schöne geschlossene europäische Familienkunst durchbrechen werden.

4. **Memling.** Unter manchen Deutschen, die nun lernenshalber kamen, war auch einer, der hängen blieb und völlig verholländerte, Hans Memling aus dem Mainzischen (um 1430—94). Er könnte 1459 als Rogers Schüler genannt sein, dann finden wir ihn in Brügge gut verheiratet, im Besitz von drei Häusern, mit den besten Familien befreundet. Künstlerisch verdankt er Roger alles, den Stoffkreis, die beliebtesten Kompositionen, manchmal selbst einzelne Figuren, aber er übersetzt alles in eine weiche, milde, gefällige Tonart und malt mit einem flüssigen, eleganten, farbenreichen Pinsel. Daneben entnahm er von den Eycks, von Bouts und selbst von seinem Schüler David, was seiner Seele gefiel, im letzten Jahrzehnt sogar die ersten Renaissancemotive, Putten und Girlanden von den Italienern. Sein Werk ist so groß und vollständig erhalten wie bei keinem Zeitgenossen, dank vor allem des Dornröschenschlafs, in welchen das reiche Brügge damals und für immer versank.







29. Dirck Bouts, Der hl. Christoforus. München.

30. Hans Memling, Verlobung der hl. Katharina. Louvre.

Seine frühen, undatierten Sachen sind noch schulmäßig unfrei, lebende Bilder ohne Leben. So noch der Chatsworthaltar von 1468, wo er zuerst das Lieblingsthema seines Lebens, die thronende Madonna im Kreis von Engeln, Stiftern und Heiligen anschlägt. Es kehrt in allerhand Spielarten wieder, als Verlobung der hl. Katharina (Abb. 30) im Kreis reizender Backfische (Louvre), wo ein weiter Park, im Johannesaltar zu Brügge, wo eine Kirche den Raum bildet, oder mit dem schalkhaften Engel, der dem Kinde einen Apfel reicht (Wien, Uffizien, Wörlitz) oder ihm auf der Laute vorspielt (London), abgekürzt zu der Einzelmadonna auf der Bank (Berlin) oder zu der stehenden Madonna, die dem Kinde den Apfel reicht, auf dem Ursulaschrein, und daraus wieder als Brustausschnitt (Wien, Galerie Liechtenstein, Berlin). Zu den großen Madonnenmalern gehört Memling gleichwohl nicht. Seiner jungferlich verschlossenen Maria weiß er nicht mehr als ein verlegenes Lächeln oder Kopfwenden abzugewinnen, auch nicht bei der sehr interessanten Verkündigung des Fürsten Radziwill (Berlin) (Abb. 31), wo er das schreckhafte Hinsinken der Jungfrau durch die Bewegung und zwei unterstützende Engel nur zaghaft herausbringt.

Einen großen Anlauf nahm er in einem für Italien (Mailand oder Pisa) bestellten Altarwerk, das 1473 zu Schiff mit anderer kostbarer Ladung abging, einem Danziger Seeräuber in



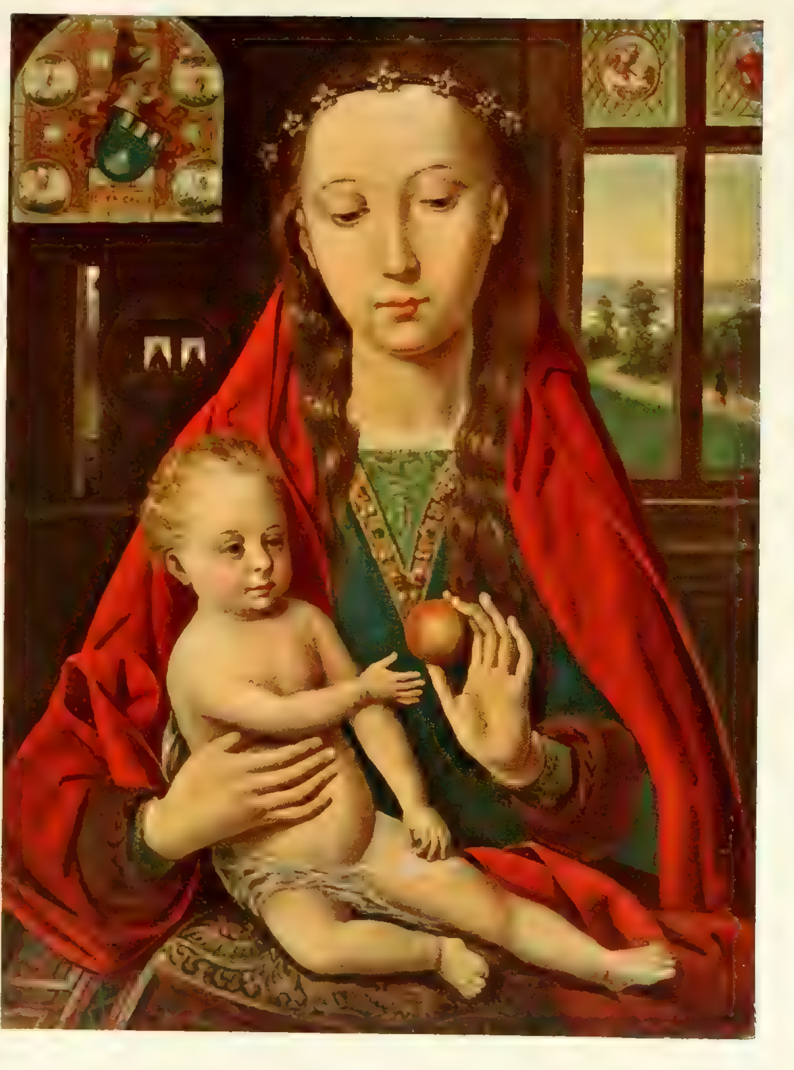
31. Hans Memling, Verkündigung. Berlin. Fürst Radziwill.



32. Hans Memling, Flügel des Weltgerichts. Danzig.

die Hände fiel und so in die Marienkirche von Danzig gelangte. Es ist ein Dreiflügel, außen das Stifterpaar unter den gemalt-plastischen Schutzheiligen, innen das Weltgericht nach Rogers Vorbild in Beaune. Christus auf dem Regenbogen, Maria und Johannes als Fürbitter, die Apostel in lebhafter Unterhaltung als Spruchhelfer, dies ist ein schöner Kreis für sich. Darunter auf weiter Ebene die Auferstehung der Toten und ihre Scheidung durch den riesigen Michael mit der Seelwage. Man ist in hohem Maße überrascht, hier alles nackt zu sehen. Dies Nackte ist etwas steif, mager und verschämt, aber keck von allen Seiten angefaßt und lebhaft bewegt, stürmisch sogar in dem Höllensturz des rechten Flügels, während auf dem linken ein liebliches Idyll, von Petrus und den Engeln begrüßt, auf Jaspisstufen sich zum glänzenden Himmelstor emporbewegt (Abb. 32). Die besten Kenner Memlings haben bezweifelt, ob er das selbst gekonnt. Nie wieder hat er ähnlich freie Aktmalerei versucht. Die nackten Voreltern auf den Flügeln des Wiener Altärchens sind ganz zahm, und überaus eckig der Leichnam der Beweinung, die er mehrmals wiederholte.

Seit 1479 folgen die großen Aufträge für Brügger Kirchen, drei Altäre und das Votivbild des jungen Martin Nieuwenhove (1484) für das Johanneshospital (Taf. II), die „sieben Freuden Mariä" (1484) für die Jakobskirche (jetzt in der Akademie), wozu als Seitenstück eine Tafel mit der Passionsgeschichte (in Turin) tritt (Abb. 33), die sogenannten „sieben Schmerzen". Hier hat er versucht, wie in einem Panorama geistreich ersonnener Bauten und Landschaften die



Madonna.

Von Hans Memling. Brugge, Johannishospital.



Martin van Nieuwenhove.

Von Hans Memling. Brugge, Johannishospital.



33. Hans Memling, Die sog. sieben Schmerzen Mariä. Turin.

fromme Geschichte in fortlaufendem Zug zu erzählen, und man kann dem perspektivischen Geschick, der neuartig volkstümlichen Erzählungsweise die Anerkennung nicht versagen. Dies epische Talent bewährte er auch bei der Bemalung des Ursulaschreins im Johannisspital (1487), wo er die Romreise und den Märtyrtod der Heiligen mit ihren 11000 Gefährtinnen schildert. Die sechs Szenen sind voll Pracht und Lieblichkeit, sehr aus der Nähe gesehen und im Raum gedrängt. Noch dichter und belebter ist das Gedränge auf dem Dreiflügel, den er 1491 für die Marienkirche in Lübeck schuf, mit der Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung. Was er da an Wucht und Ernst der Darstellung gewonnen, hat er an Raumgefühl eingebüßt. Außer den schönsten seiner Madonnen (s. o.) entstanden in seiner letzten Zeit noch drei Tafeln mit Christus und musizierenden Engeln für eine Orgelbrüstung zu Najera in Spanien (jetzt in Antwerpen), die offen an die Engel des Genter Altarwerks anklingen. — Memlings Bildnisse sind immer liebenswürdig ohne besondere Tiefe, die späteren auf landschaftlichem Hintergrunde recht farbenprächtig. So hat er das Erbe der großen Vorgänger in sich gesammelt und für die Weite schmackhaft gemacht, ohne es eigentlich zu mehren.

5. **David.** Der letzte Vertreter der Altholländer kam wieder aus dem Norden, Gerard David († 1523) aus Oudewater. Wahrscheinlich lernte er in Haarlem bei Geertgen, dessen sichere Landschaftstiefe er erbte und vollendete. 1483 finden wir ihn in Brügge eingeschrieben, wo er unter Memlings Einfluß geriet. Von Natur ruhig und ganz undramatisch, stilisiert er dessen Figuren und Gruppen noch weiter ins groß Feierliche. Sein erstes größeres Werk, die Bestrafung des bösen Richters Sisamnes durch Kambyses im Brügger Rathaus (1488—98), ist ganz gedämpft in Ausdruck und Bewegung. Aber Memlings Jungfrauenkranz war nach seinem Herzen. Er führte ihn mehrmals aus, als Verlobung der hl. Kathrina (1500 in London, in München mit schöner Parklandschaft), als Lesekränzchen für die Karmeliterinnen 1509 (jetzt in Rouen) (Abb. 34), als Hochzeit zu Kana im Louvre. Es ist ein beglucktes, wunschloses Dasein holden Frauenadels. Der Reiz liegt in dem milden, symmetrisch abgewogenen Farbenglanz. Am bedeutendsten in dieser Hinsicht ist „das blaue Bild“, eine Verkündigung in Sigmaringen.



34. Gerard David, Madonna mit Frauen, 1509. Museum zu Rouen.

Wie er Andacht und Naturstille zusammenfühlt, zeigt der Kanonikus Salviati mit drei Heiligen von 1501 (in London). Den völlig reifen Stil der Figurenlandschaft sieht man auf der Taufe Christi 1508 in Brügge. Die vornehme Stilisierung der Spätwerke (Kreuzigung in Berlin, Beweinung in London, Anbetung der Könige in Brüssel) läßt manchmal an Raffael denken. Arbeiten, die ihm nahestehen und um ihn herumliegen, sind häufig in den Sammlungen. Besonders schreibt man ihm die Erfindung der Nachtstücke zu, die von einer im Bild liegenden Lichtquelle erleuchtet werden. So eine heilige Nacht in Wien mit anbetenden und schwebenden Engeln, wo das Hauptlicht von dem Kinde ausstrahlt und eine wahrhaft magische Wirkung macht, indes Joseph mit einer Kerze, zwei Besucher in der Tür mit einer Laterne und die Hirten mit ihrem Wachtfeuer noch ihre Privatbeleuchtung haben.



35. Burgunder Knüpfteppich, Belagerung Jerusalems. Um 1470. New York, Metropolitan Museum.

6. **Buchmalerei.** Die Buchmalerei der holländisch-burgundischen Kunstprovinz bietet insofern eine wertvolle Ergänzung, als sie sich weite Stoffgebiete des profanen Lebens eroberte, die der Tafelmalerei in diesem Umfang noch nicht geläufig waren. Die Schilderung des Naturjahres und der ländlichen Beschäftigungen war schon in den Monatsbildern der frühen Gotik in den plastischen Bilderkreis der Kathedralen aufgenommen worden. Jetzt werden mit Hilfe der Landschaftstiefe und der Luftstimmung richtige Panoramen des Arbeitslebens, der Jahreszeiten und des Witterungswechsels gegeben. In den Chroniken erscheinen Schlachten, Belagerungen, Turniere, Heereszüge und Hinrichtungen, in den Romanen Festlichkeiten, Gastmähler und Liebesabenteuer. Auch die römische und griechische Sage wird unbedenklich in den Trachten und Erscheinungsformen des Rittertums eingekleidet. Auf den Buchrändern aber entfaltet sich ein reizendes Kleinleben von Naturdingen, ein Streumuster von Ranken, Blumen, Früchten und allerlei Getier, das mit beinahe wissenschaftlichem Eifer studiert ist. Lebendige Bildnisse und Gruppen von Zeitgenossen sehen wir auf den Widmungsblättern. Die Chronik der Eroberung von Jerusalem um 1440 (Wien), die Chronik von Hennegau (1446) in Brüssel (Abb. 36), der Roman „Gerard v. Roussillon" (in Wien) und David Auberts Froissardchronik (1469) in Breslau sind die bedeutendsten Stufen der Entwicklung, die in der Schule Alexander Benings von Gent ihren Höhepunkt findet. Von ihm ist die flämische Übersetzung des Boethius (1492) in Paris illustriert, und ebenso das weit mächtigere und berühmtere Breviarium Grimani in Venedig, woran sein Sohn Paul Bening und wahrscheinlich Gerard Horenbout von Gent mitarbeiteten. Kulturgeschichtlich interessant sind vor allem die Kalenderbilder dieser Prachthandschrift als treue Spiegel des ländlichen Daseins und Arbeitens.

7. **Teppichwirkerei.** Die Aufgabe, welche in Italien die Wandmalerei erfüllte, fiel im Norden großenteils der Teppichwirkerei zu. Die Kirchen bekleideten ihre Wände nach dem Wechsel der Zeiten und Feste mit passenden Bildwebereien. Die Fürsten zogen von Schloß zu Schloß und nahmen ihren beweglichen Wandschmuck mit sich. Für diese Arbeiten zeichneten die besten Meister, Jan van Eyck, Memling, Hugo u. a. die Kartons. Hier fanden sie die Gelegenheit, ins Große zu gehen und eine ganz andere Gestaltenfülle zu offenbaren. Die Technik der Weberei verlangte es nämlich, große, ruhige Flächen zu meiden, leere Räume zu füllen und mit Zierat zu übersäen. So ist es zu verstehen, daß sich in den Bildfeldern gedrängte Figurenreihen übereinanderbauen und das letzte Eckchen in blühende Buntfarbigkeit aufgelöst ist. Brüssel wurde im 15. Jahrhundert der Vorort dieser Manufaktur und versorgte den europäischen Markt. Das monumentalste Werk sind die Wandteppiche aus dem Zeltlager Karls des Kühnen, das die Schweizer 1476 bei Murten erbeuteten, und die unvergleichlichen Wunderwerke aus dem Besitz Karls V. in Madrid. Aber auch die Sammlungen in Paris, Brüssel, London, Wien usw. (Abb. 35) haben so reiche Schätze, daß auf einzelnes hier nicht eingegangen werden kann.



36. Miniatur aus Jaques de Guyses Chronique du Hainaut. Brüssel, Bibliothek.



37. Altar des Claudio da Villa. Brüssel, Kunstgewerbemuseum.

2. Die Bildnerei.

Die Steinbildner, welche beim Schmuck der Kirchen und Rathäuser, bei den Grabmälern des Bürgertums und der Fürsten immer noch dankbare Aufgaben fanden, vermochten dem Aufstieg der Malerei nicht zu folgen. Dagegen gelang es den Holzschnitzern im Anschluß an die Malerei eine blühende Industrie der Schnitzaltäre zu schaffen, mit denen sie einen guten Markt im Norden, in Schweden, Dänemark und Norddeutschland eroberten. Aufbau und Figurenschmuck sind grundsätzlich anders behandelt als in deutschen Altären. Den Hintergrund bildet etwa wie bei Rogers Sakramentsbildern (s. o. S. 10) ein gotischer Chor, in welchen von oben wunderfeine Baldachine mit Türmelungen hereinhängen. Darunter sind die Szenen nicht in Relief, sondern in kleinen Freifiguren ausgeführt, gruppenweis zu zwei oder drei aus einem Stück geschnitten und dann zum Ganzen zusammengestellt. Es sind die lebenden Bilder Rogers (S. 7) ins Plastische übertragen und zwar mit der gleichen Lebhaftigkeit des Ausdrucks, der Leidenschaft und Bewegung, die durch die Bemalung und Vergoldung gehoben wird. Brüssel und Antwerpen waren die Hauptstätten des ziemlich fabrikmäßigen Betriebes, und im Brüsseler Kunstgewerbemuseum sind einige der besten Werke vereinigt, der Sippenaltar aus Anderghem, der Passionsaltar, den Claudio da Villa für Italien bestellte (Abb. 37), und der Georgsaltar aus Loewen, den Jan Borman, der Leiter des größten Ateliers in Brüssel, 1495 vollendete (Abb. 38). Das ist noch ganz die herbe Schlankheit der Rogerschen Menschen, die Art der Gruppierung im Halbkreis, das Zeitkostüm, die Turbane und Flügelhauben. Dagegen treffen wir in einem seiner letzten Werke, dem Passionsaltar in Güstrow von 1522, die weicheren Formen des Mischstils und landschaftliche Gründe, welche sein Sohn Pasquier (bis



38. Jan Bormann, Georgsaltar (Mittelstück). 1495. Brüssel, Kunstgewerbemuseum.



39. Jean Fouquet, Diptychon von Melun. Etienne Chevalier mit dem hl. Stephan. Berlin.



40. Meister v. Moulins, Magdalena mit Anna von Frankreich. Louvre.

1539) äußerst prächtig fortführte und vollendete bis zur Verwischung der plastischen Grenzen. Ältere Werke der neunziger Jahre, in denen metallisch scharfgeschnittene Figuren mit den weichen milden Gesichtern Dirck Bouts gepaart sind, bewahrt der Dom in Strengnäs.



41. Jean Fouquet, Diptychon von Melun. Jungfrau Maria. Antwerpen.



42. Meister von Moulins, Madonna mit Engeln. Brüssel, Museum.

B. Frankreich.

1. Die Malerei.

Durch den hundertjährigen Krieg mit England war das Kunstleben Frankreichs schwer gelähmt worden. Die glänzende Führerrolle, die es im Zeitalter der Gotik für das ganze Abendland gespielt, war so völlig verloren, daß es an dem Neubau der Malerei nur späten und geringen Anteil nahm. Es sind nur einige Meister von Eigenwert und von diesen verhältnismäßig sehr wenig Werke zu verzeichnen, die den Beitrag Frankreichs zum Gesamtbild des 15. Jahrhunderts darstellen. Immerhin muß man anerkennen, daß hier Rogers Beispiel trotz der näheren Stammesverwandtschaft nicht so beherrschend und verführerisch wirkte. Vielmehr wird der Realismus, der nun einmal die Luft erfüllt, selbständig und eigenartig, mit unleugbarer französischer Eleganz entwickelt. Und die besten Kräfte finden wir nicht in den burgundisch-niederländischen Grenzländern, sondern im damaligen Herzen Frankreichs, in der

1. **Schule von Tours.** Der Stern der Schule, Jean Fouquet (1415—80) ist in erster Linie Buchmaler. Er war 1443—47 in Italien gewesen und hatte sich einige Formen der Renaissance angeeignet. Darnach entstanden seine berühmten Bücher, das Stundenbuch seines Gönners Etienne Chevalier (1452), wovon vierzig Blätter in Chantilly sind, die grandes chroniques de France und Josephus' jüdische Altertümer (in Paris), Bocaccios berühmte Frauen um 1469 (in München), deren Bilder durch den ruhig vornehmen Ton der Erzählung, einen gewissen Adel der Haltung und Bewegung und geistreiche Erfindungen bestechen. Von seinen Tafelbildern ist der Zweiflügel von Melun das bedeutendste, wovon die eine Hälfte, der Stifter Etienne Chevalier mit dem hl. Stephanus (Abb. 39) in Berlin, die andere, Maria mit den Zügen der Agnes Sorel (Abb. 41) in Antwerpen ist, nichts Höheres, als scharfe, harte Bildnisse in kühlen, gewählten Farben, wozu noch einige Brustbilder (Karl VII., der Jouvenel des Ursins im Louvre, ein junger Mann in Wien, Liechtenstein, 1451) kommen, und ein Selbstbildnis, einfarbig in Email (im Louvre), einer Technik, die er in Italien von Filarete gelernt und auch auf dem (verlorenen) Rahmen des Meluner Bildes angewandt hatte. Aus seiner Schule ging kurz nach seinem Tode 1483 das Altarwerk von Loches hervor, welches zwar unverkennbar die holländischen Kompositionen befolgt, aber in einer ausgeglichenen, harmlosen Abschwächung, worin die großen Leidenschaften keinen Raum mehr haben und die blassen Farben keinen Sturm erregen. Ein sicherer Schüler Fouquets war Jean Bourdichon, der das Gebetbuch der Königin Anna von Bretagne schmückte; ein Seitentrieb der Schule erscheint aber in dem „Meister v. Moulins", dem „Maler der Bourbonen". Sein Hauptwerk (1498) ist ein Dreiflügel mit dem Stifterpaar Peter v. Bourbon und Anna v. Frankreich und der im Himmel thronenden Madonna, wozu eine Madonna mit Engeln in Brüssel gleichsam eine Vorstudie bildet, wie auch das Fürstenpaar schon einmal (1488) gemalt war, die Dame von der hl. Magdalene empfohlen (im Louvre) (Abb. 40 u. 42). Eine Geburt Christi mit dem Kardinal Rolin um 1480 in Autun und ein Kanonikus mit dem hl. Viktor in Glasgow vervollständigen das Werk dieses vornehmen, kräftigen und sicheren Künstlers, den man auch mit dem Hofmaler Karls VIII. Jean Perréal (bis 1529 in Lyon nachweisbar) zusammengeworfen hat.

2. Etwas mehr holländischen Geist hat die **Schule von Amiens** eingenommen, die von dem „Fürsten der Verlichter" Simon Marmion begründet ward. Er ist 1449—54 in Amiens, dann bis zu seinem Tode 1489 in Valenciennes tätig, durch die Miniaturen einer Chronik von St. Denis (in Petersburg) und durch zwei Tafelwerke belegt, beide mit



43. Simon Marmion, Aus dem Leben des hl. Bertin (Teilstück). Berlin.



44. Südfranzösisch, um 1460. Beweinung Christi (Baron d'Albenas, Montpellier).

Mönchsgeschichten. In Berlin sind zwei Breitflügel von dem kostbaren silbernen Altarwerk der Abtei St. Omer, das der Abt Wilhelm Fillastre 1449 dorthin stiftete, mit zehn Szenen aus dem Leben des hl. Bertin (Abb. 43), überaus schlicht im Rahmen einer geschickten Kirchen- und Hallenarchitektur erzählt, in Neapel eine Tafel mit dem Bild und den Taten des hl. Vincenzo Ferreri, von der Königin Isabella um 1460 in die Petermartyrskirche gestiftet, auch dies voll reiner Seelenruhe. Diese Zeugnisse sprechen alle dafür, daß die Franzosen ihren Weg in einem beschränkten, aber sicheren und ruhigen Felde reiner Daseinsmalerei suchten.

3. Lebhafter scheint der Puls der **südfranzösischen Schule** geschlagen zu haben, die sich um den tapfern, verliebten und kunstsinnigen König René den Guten in der Provence sammelte. Freilich ist der Nachlaß auch hier äußerst gering. Von dem bedeutendsten der Hofkünstler, Nicolas Froment, ist nur ein Dreiflügel mit der Auferweckung des Lazarus in den Uffizien von 1461, eine harte, grimassierende Arbeit erhalten, und in der Kathedrale von Aix „der flammende Dornbusch", in welchem Maria einem alten Hirten erscheint, auf den Flügeln König René und seine Gemahlin Jeanne de Laval (1475). Die Formen sind reiner, die Farben klarer und glühender als früher. Welch kräftige und eigenartige Künstler aber noch neben ihm arbeiteten, die der Vergessenheit ganz anheimfielen, zeigt eine Beweinung aus Montpellier (Abb. 44), die im Bau der Gruppe und der Landschaft, in der Beleuchtung, der ungeschminkten Häßlichkeit und dem erschütternden Ernst der Empfindung ganz einzig dasteht.

2. Die Bildnerei.

Die französische Bildnerei erhob sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ohne fremde Hilfe zu einzelnen Leistungen, welche eine Überwindung der Gotik aus sich selbst anzeigen, indem durch reineres Naturstudium das abgestreift wurde, was an der gotischen Plastik Manier gewesen oder geworden war. Von schönem, frischem Lebensgefühl ist das Grabbild der Agnes Sorel († 1449) in der Kathedrale zu Loches mit allerliebsten Lämmern zu ihren Füßen. Von ganz zarter und reiner Anmut sind die Heiligen, meist Frauen, welche, auf zierlichen Säulen stehend, den Schmuck der Schloßkapelle in Chateaudun (1464) ausmachen. Man kann von einer Loireschule sprechen, die der Malerschule zur Seite geht, wenn man weiter an die Grablegung Christi denkt, die 1496 in der Abtei Solesmes (Abb. 45) vollendet wurde, ein herb kraftvolles Werk, dessen Realismus durch inniges Gefühl gemäßigt ist. Joseph und Nikodemus senken den Leichnam in einem Tuch mit behaglicher Breite in den Sarg. Schließlich begegnen wir dem Großmeister des Jahrhunderts, Michel Colombe aus der Bretagne, auch in Tours, wo er, schon siebzigjährig, 1491 auftaucht und bis 1512 nachweisbar ist. Sein Hauptwerk ist das Grabmal, welches die Königin Anne ihren herzoglichen Eltern, Franz II. und Margarete von der Bretagne, in der Kathedrale zu Nantes stiftete (1502–07) (Abb. 46). Der Entwurf stammt von Jean Perréal und zeigt schon Renaissancemotive im Aufbau des Schreins. Die Liegebilder der Entschlafenen und die vier Tugenden an den Ecken sind aber die reinsten und unberührtesten Zeugnisse des nationalen Stils, der, auf gotischer Überlieferung fußend, alle Reize der Darstellung, Wahrheit, Fülle, innere Beseelung und eigene Formenschönheit vereinigt. Von gleicher Güte ist auch ein Relief aus der Schloßkapelle in Gaillon, der hl. Georg im Kampf mit dem Drachen (jetzt im Louvre). Die weiteren Früchte der Schule werden wir im 16. Jahrhundert kennen lernen.

45. Grablegung in der Abteikirche zu Solesmes.



46. Michel Colombe, Grabmal Franz' II. in der Kathedrale zu Nantes.

C. Deutschland.

1. Die Malerei.

Eine Fülle von Talenten hatte Deutschland im Wettstreit mit den Nachbarn einzusetzen. So viel Maler von Ruf, wie im 15. Jahrhundert geboren wurden, hat das Vaterland nicht wieder hervorgebracht: im Anfang des Jahrhunderts solche, die dem überlieferten mystischen Stile einen starken Tropfen Realismus beimischen, wie Stephan Lochner oder Meister Franke (s. Bd. II S. 469); in den dreißiger Jahren die Anfänger einer Wirklichkeitskunst, die frisch und dreist aufs Ganze gehen (Lucas Moser 1431, Conrad Witz 1434, Hans Multscher 1437); seit der Mitte des Jahrhunderts der wachsende Einfluß Rogers, der in Friedrich Herlin und Hans Pleydenwurff seine ersten stillen Verehrer, in der Kölner Schule, in Wolgemut, Schüchlin, Schongauer seine bedingungslosen Nachahmer findet und um 1460—80 förmlich lähmend auf die deutschen Maler druckt. Gegen Ende des Jahrhunderts die Anzeichen, daß dieser Druck weicht und durch die Berührung mit Oberitalien überwunden wird.

Aber die Gesamterscheinung hat nichts Großartiges. Seit Lochners Dombild ist kein Werk mehr von annähernd gleichem Wert entstanden, beinahe keins, das den besseren Niederländern zu vergleichen ist. Bei einem unermüdlichen Streben der Einzelnen sehen wir kaum Fortschritte im Ganzen. Ungefällig, unfrei, ohne alle formale Schönheit geht diese Malerei in einer trocken philiströsen Sachlichkeit auf, in einer kindlichen Freude an Äußerlichkeiten und Kleinlichkeiten, in einer breit lehrhaften Erzählungssucht, wo der Gegenstand, die Handlung, die Wundergeschichten und Bluttaten fast immer die künstlerischen Ziele und Gestaltungen zurückdrängen oder ganz aus den Fugen treiben. Trotz aller Fülle örtlicher Kräfte und außerordentlicher Fruchtbarkeit kommt die Malerei des 15. Jahrhunderts nicht recht vom Fleck, nicht aus der Abhängigkeit heraus, bewegt sich nicht aufsteigend einer Höhenkunst zu, welche ihre natürliche Frucht und Krone sein müßte. Die zahlreichen Gründe dieser Erscheinung können wir nur in Kürze berühren.

Zunächst strafte sich der Mangel eines nationalen Mittelpunktes. Die deutsche Nation hat niemals einen Treffpunkt ihrer staatlichen, geistigen, künstlerischen Interessen gehabt, wo die Kräfte sich sammeln, messen, reiben und treiben konnten, wo die großen und kleinen Werte und Fortschritte gesammelt, dem nächsten Geschlecht überliefert und als Sprungbrett weiterer Fortschritte benutzt werden konnten. Hie und da treten die Talente plötzlich und stark hervor, um lautlos, fast ohne Nachwirkung zu versinken. Und irgendwo in der Nähe oder Ferne müht sich das nächste Geschlecht wieder mit den gleichen Problemen. Es ist eine kaum begreifliche Schwerfälligkeit des Lernens, als ob der künstlerische Ehrgeiz, der Trieb nach Auszeichnung und Bessermachen noch nicht erwacht sei.

Es kommt hinzu, daß der Sitz und Nährboden der Kunst im 15. Jahrhundert fast ausschließlich das Bürgertum ist. Fürstliche Gunst, Teilnahme und Aufträge spielen fast gar keine Rolle. In der niedrigen Bildung der Stadt, in einer spießbürgerlichen Umgebung und vor geringen künstlerischen Ansprüchen wachsen die Maler auf, und die wackersten unter ihnen bewegen sich zeitlebens in dem beschränkten Dunstkreis des Pfahlbürgertums. Noch immer stehen religiöse Vorstellungen im Mittelpunkt der Gedankenwelt. Ja die große Masse beginnt wohl überhaupt erst, sich innerlich mit dem Bilderkreis der katholischen Kirche zu beschäftigen. Wir sehen heut ganz klar, daß die Maler Prediger waren, daß sie in erster Linie von der Wahrheit der Vorgänge, Geschichten und Personen überzeugen wollten und dazu war ihnen der neuerwachte Realismus ein willkommenes Mittel. Die bunte und handgreifliche Wirklichkeitskunst wird mit kindlicher Freude oft einseitig übertrieben ausgekostet, ohne zur Entdeckung der höheren Gesetze und der reiferen Schönheiten zu führen. Im Gegenteil, die vordringliche Lehrhaftigkeit hindert



47. Lucas Moser, Altar von Tiefenbronn.

schließlich doch die freie, absichtslose Hingabe an die Erscheinung, die gründliche Erforschung des Raumes, der Perspektive und des Lichtes, der menschlichen Gestalt. Wir sehen immer Einzelnes meisterhaft, oft ganz herrlich erfaßt, seelische Regungen, köstliche Blicke für das Rührende oder Humoristische, kühne und scharfe Striche der Zeichnung, aber daneben sogleich Unfertigkeiten und Geschmacklosigkeiten, die den Eindruck wieder zerstören.

Vieles erklärt sich aus dem rein handwerklichen Betrieb, in welchem die Malerei beinahe nur als Hilfskunst galt. Die Altäre sind in Deutschland der Plastik vorbehalten, der Malerei werden nur die Flügel anvertraut. Und nach erhaltenen Berichten und Verträgen waltete darüber mehr die Bestellung als die freie Wahl, mehr die gute Technik als die neue Erfindung, mehr die ehrliche trockene Zunft als die Künstlerschaft. Ja, wahrscheinlich würden sich manche dieser wackeren Meister sehr über das wissenschaftliche Gebaren wundern, das sich heut vor ihren wiederentdeckten, neu und hochgeehrten Tafeln abspielt. Die Romantiker haben die „altdeutschen“ Werke geachtet und wieder in Geltung gebracht wegen ihrer stillen, frommen Gesinnung und

ihrer innigen Gemütstiefe. Wir glauben sie jetzt höher und gerechter zu schätzen als Zeugnisse eines großartigen Strebens nach dem malerischen Ausdruck, das leider nicht mit einem vollen Siege endigte.

1. **Die Anfänger des Realismus.** In den dreißiger Jahren tauchen drei Schwaben auf, unabhängig von einander und von der Eyckschen Kunst nur wie durch Hörensagen berührt, völlig einig in der entschlossenen und gründlichen Abkehr vom mystischen Idealismus der Altkölner und jeder auf eigene Weise mit der malerischen Bewältigung des Wirklichen beschäftigt, Lucas Moser, Conrad Witz und Hans Multscher.

Lucas Moser aus Weilderstadt hat sich selbst an seinem einzigen Werke, dem Magdalenenaltar in Tiefenbronn (Abb. 47), der Nachwelt bekannt gemacht mit einem recht bezeichnenden Stoßseufzer:

> Schrie kunst schrie und klag dich ser
> din begert jectz niemen mer
> So o we 1431 Lucas moser maler von wil maister des werx

Nur die Flügel sind gemalt und zwar mit der Legende der (Maria) Magdalena und ihres Bruders Lazarus: das Gastmahl Simons, die Meerfahrt, die Landung in Massilia, die letzte Kommunion der Magdalena. Darin sind nun die Hauptsachen mit frischer, packender Naturtreue gesehen, so das Schiff mit dem durchscheinenden Kiel auf kleinen, kräuselnden Wellen, die schlafende Reisegesellschaft unter einem Schieferdächlein vor dem Palast, der Quereinblick in eine Kirche, die gedeckte Tafel, die Stofflichkeit der Gewänder, lauter Entdeckungen eines erwachten Auges. Dazu der ganz neue Wille, die verschiedenen Vorgänge zu einer Bildeinheit zusammenzufassen. Die Farben sind hell und kräftig, der Sinn fürs Licht ist erregt, aber noch unentschieden und zaghaft.

Weit freudiger und geschickter geht Conrad Witz den Dingen auf den Leib. In Konstanz um 1400 geboren, dann mit seinem Vater Hans in Rottweil zusammen, erscheint er 1434 in Basel, das als Konzilsstadt (1431—43) ein plötzliches Aufblühen erlebte, seit 1444 jedoch in Genf, wo er um 1447 gestorben sein mag. Vielleicht hat er von seinem Vater, der in Nantes (1402) und am burgundischen Hof (1424) gearbeitet hatte, oder durch den Verkehr mit dem Flémaller (S. 11) in Basel einige Fühlung mit den Wegen und Zielen der Niederländer gewonnen; doch sind seine frühesten Sachen schon ganz selbständig, eine Kreuzigung, wunderbar frei und räumig vor die schönste Bodenseelandschaft gestellt (in Berlin) und eine hl. Familie, die er höchst bürgerlich, ohne alle Glorie, mitten in das Münster zu Basel gesetzt hat (in Neapel). Ähnlich sitzen nun auch zwei Frauen, Magdalena und Katharina (Taf. III) im (alten, romanischen) Kreuzgang des Baseler Münsters, auf einer Tafel, die aus dem Magdalenenkloster nach Straßburg gelangt ist. Wie hier mit reiner Freude am malerischen Problem der Raum in die Breite und Tiefe entwickelt, mit Licht und Schatten gefüllt und durch den Blick auf die Gasse das Auge noch in die freie Luft geführt wird, das ist fast unbegreiflich. — Mit wachsendem Staunen wird man dann die elf Tafeln von den Außenflügeln eines um 1440 entstandenen großen, zerstörten Altars (in Basel) sehen, der ein zyklisches Werk, ähnlich dem Genter Altar, ahnen läßt: Alttestamentliche Gestalten wie Abraham und Melchisedek, Salomo und die Königin von Saba, Ahasverus und Esther als Vorbilder für neutestamentliche Erfüllungen, wie sie der „Heilsspiegel“ in Masse vorführte. Aber was ist unter des Künstlers Händen aus den blassen Schemen geworden! Da steht ein Priester mit dem Opfermesser in weißem Mantel vor einer Mauer so im Seitenlicht, daß er durch seinen eigenen Schatten lebendiger und plastischer heraustritt als Dürers Paulus. Da sind drei Helden, welche dem König David Wasser bringen



Die Heil. Magdalena und Katharina.

Von Conrad Witz. Straßburg, Museum



48. Conrad Witz, Vom Genfer Altar. Genf, Archäol. Museum. 1444.

(Vorbild der Dreikönige), ganz in Eisen gehüllt und von rückwärts so beleuchtet, daß die Lichter und Gegenlichter nur so auf den Rüstungen tanzen. Ein Christoforus bewegt sich vor der zartduftigen Seelandschaft, deren felsige Vorsprünge und Tannenwälder sich im Wasser spiegeln. Ganz erstaunlich greifbar ist dann eine Begegnung an der goldnen Pforte (in Basel), wo das Steinwerk, der Torbalken, die Sprünge im Putz und die Spinnweben in den Ecken mit größtem Behagen, die Figuren jedoch mit einer gewissen Kälte gearbeitet sind. Dazugehörig eine Verkündigung in Nürnberg. Das fabelhafteste ist jedoch der Rest eines Altars in Genf, datiert „Conradus Sapientis **1444**", vier Breitbilder, innen die Dreikönige (Abb. 48) und Madonna mit dem Stifter, außen Petri Fischzug und dessen Befreiung aus dem Kerker. Beim Fischzug ist das Wasser, der Kahn, die Ruderer und Netzfischer weit wahrer als bei Raffaels Teppichentwurf, dahinter aber die erste Naturlandschaft der nordischen Malerei, die man noch heut nach fünf Jahrhunderten sofort erkennt. Es ist ein Stück Ufer vom Genfer See. An der „Befreiung", die ganz naiv in zwei Szenen vor einer Häusergruppe spielt, sind wieder die perspektivischen Versuche und die Schattenspiele am merkwürdigsten. So sind auch zwei Tafeln (Verkündigung und Heimsuchung) in der Galerie zu Modena vorzügliche Raumstudien, erstere im Zimmer, letztere im Burghof, höchst anschaulich und mit allen Fehlern der Perspektive. Witz hat sehr geringes Interesse am Geistigen, am Ausdruck, an der Handlung, am Menschen überhaupt, aber wie ein Stoßvogel dringt er auf die äußere Daseinswelt, die leblosen Dinge, den Raum, die plastische Erscheinung der Formen ein und drängt sie uns mit wahrer Entdeckerfreude ins Auge, wozu seine hellen blendenden Farben kräftig mitwirken. Ein Schüler Konrads dürfte der „Basler Meister von 1445" gewesen sein, von welchem nur zwei Tafeln, die Eremiten Antonius und Paulus in Donaueschingen und Ritter Georg in Basel erhalten sind, beide mit



49. Hans Multscher, Christus vor Pilatus. Berlin.



50. Frauenkopf aus dem Sippenaltar. Köln, Museum.

wasserreicher Landschaft, die zwischen Felskulissen weit in die Tiefe geht und einzelne Entlehnungen von Witz aufweist. Im übrigen ist seine im Grunde ganz moderne Art fast spurlos mit ihm versunken.

Der dritte dieser Einspanner gibt in anderer Weise Rätsel auf. Es ist Hans Multscher in Ulm, zugleich als Schnitzer tätig 1427—67. Wir kennen von ihm zwei Werke, die uns einen beinahe entgegengesetzten Eindruck machen. Acht Tafeln eines bezeichneten Flügelaltars von 1437 in Berlin mit dem Marienleben und der Passion sind starke, leidenschaftliche Ausbrüche einer derben volkstümlichen Phantasie (Abb. 49). Mit großem Behagen sind Massen in Bewegung gesetzt und herbe, grobe, selbst häßlich karikierte Köpfe durcheinander gewirbelt, auf denen alle Spielarten von Gemeinheit und Niedertracht auftreten. Es ist da ein Stoßen und Drängen, ein Brüllen, Zischen, Grunzen und Schnarchen wie in einer schwäbischen Bauernschenke. Selbst die Gassenbuben sind von der schlimmsten Sorte, sie schmeißen den Kreuzträger mit Steinen. Hier haben wir eine Wirklichkeitssucht genau so energisch wie bei Witz, nur nach einer ganz anderen Richtung. Und die gleichen acht Szenen sind auf dem urkundlich für Multscher gesicherten Sterzinger Altar von 1458 dargestellt (jetzt im Rathaus), aber hier mit einer wahrhaft klassischen Ruhe und Schwelgerei in gotischem Gewandstil. Der Tod Mariä z. B. ist reines Gefühl, ganz auf Rührung und Mitleid angelegt. Ob hier ein jüngerer Gehilfe die Malerei besorgt oder ob Multscher selbst sich in 20 Jahren so kultiviert und verfeinert hat, wird sich bis auf weiteres nicht entscheiden lassen.

2. **Die Kölner Malerschule.** Der Realismus der Niederländer wirkte nirgends so geschlossen und unwiderstehlich als in Köln. Die schöne himmlische Märchenwelt Stephan Lochners zerfloß vor dem scharfen Auge der Nachfolger in nichts. Es sind meist fremde, zugewanderte Meister, welche die neuen Formen einbürgern und bis 1520 festhalten. Und sie haben sich so tief zu verbergen gewußt, daß wir sie nicht bei Namen, sondern nach ihren Hauptwerken nennen können. Der Meister der Georgslegende ([Abb. 51], um 1460, im Museum 125) erweist sich als hübscher Erzähler; die hageren Figuren, die herben großen Köpfe, die bleichen Frauen, die hellen Landschaften unter blauem Himmel zeigen ihn als gläubigen Nachahmer Rogers.

Der Meister der Verherrlichung Mariä (1460—80, Hauptbild im Museum 128—30), wohl aus Lüttich stammend, hat von vielen vieles gelernt, das eigene, bezeichnende ist eine gewisse Größe und Wucht seiner Menschen, eine übermütige Schmuckfreude, eine tiefe, glänzende Farbe. Die Felsformen des Maastales kehren auf seinen Bildern ebenso wieder wie Erinnerungen an das Genter Altarwerk. Aber wir finden auch Entlehnungen von Lochner und ein genaues Stadtbild Kölns. Eine köstliche Anbetung mit vielen Engeln in Berlin.



51. Vom Georgsaltar. Köln, Museum.

Fruchtbarer und einflußreicher ist der Meister des Marienlebens (7 Tafeln in München (Abb. 52), 1 in London), der neben Rogier auch Dirck Bouts studierte. Seine Darstellung ist durchaus gemessen und feierlich, seine Erzählung mehr lyrisch als dramatisch angelegt. Die überschlanken Gestalten bewegen sich ernst, still, zierlich, fast lautlos. Er liebt kein Gedräng und Geschrei, sondern die rührende Erbauung, die keusche Empfindung in einer reinlichen, heiteren Umgebung. Seine Zimmer, seine Landschaften sind allerliebst und helfen Stimmung machen. Um seine tiefen, tonigen Farben zu heben, kehrt er später zum Goldgrund zurück. Die wirkungsvolle Vereinfachung und Räumigkeit seiner Bilder sieht man an einer Kreuzigung in Köln und einem Rosengarten in Berlin. Ein Altarwerk bestellte der berühmte Kardinal Nicolaus Cusanus für sein Hospital in Cues. Größere Altarwerke befinden sich in der Sammlung Virnich in Bonn, in der Kirche zu Linz a. Rh. (1463). Die Wandmalerei in der Kapitolskirche, ein Kantor mit seiner Singschule, hat stark gelitten. — Mit ihm verwandt, so daß man früher den Unterschied nicht sah, ist der Meister der Lyversbergschen Passion (8 Tafeln in Köln), der sich aber auf diesem Werk als ein unruhig lebhafter Erzähler mit überfüllten Gruppen, bösartigen Menschen und bunten Farben zeigt.



52. Aus dem Marienleben in München.



53. Bartholomäusmeister, Kreuzabnahme. Privatbesitz in England.

Eine jüngere Gruppe, schon Zeitgenossen Dürers, tragen die nun eingebürgerte Malweise ohne wesentliche Änderung tief ins neue Jahrhundert hinein. Der Meister der hl. Sippe (Abb. 50), 1486—1520 tätig), etwas von Gerard David beeinflußt, tief und satt in den Farben, klar und duftig im Ton, gibt uns in seinen großen Zeremonienbildern mit scharfer Beobachtungsgabe ein anschauliches Bild des behäbigen Bürgertums seiner Zeit. Wir sehen die geputzten Frauen in leerer Niedlichkeit, die bildnishaften, hochernsten, aber seelenlosen Männer, die affektiert herumglotzen, bunte und drollige Akte des Volkslebens, welche rückwärts in den Straßen der Städte und in der Landschaft spielen. Hierbei ist er Feinmaler der Kleidung, des Schmucks, der Hintergründe und äußerlich an geschmacklosen Röhrenfalten kenntlich. Leben und Bewegung sucht er auch in das ruhige Dasein zu bringen, manchmal ungeschickt genug, so auf dem Sippenaltar (in Köln) und einem Dreiflügel mit 16 Einzelheiligen (in Berlin), die um eine thronende Madonna gezwungen sind; ganz dramatisch geht es auf dem Sebastiansaltar (in Köln) zu, wo ernsthaft aus der Nähe geschossen wird. Hier sehen wir einen Mann, der ein höheres Ziel der Kunst ahnte, aber keinen Weg fand. In anderer Weise verirrte sich der Bartholomäusmeister (oder des Thomasaltars Köln. Mus. 184, 1490—1515 tätig) in eine Sackgasse. Er kam vom Oberrhein, aus Schongauers Schule, sog sich dann in den Niederlanden ganz voll an Rogiers Pathos und ließ sich schließlich in Köln vom Stimmungshauch der Altkölner und Lochners den Sinn derart umnebeln, daß er sein reiches Talent, sein fabelhaftes Können, seine zauberhafte Farbenkunst an eine Neubelebung jener vergangenen Stimmung setzte. Um 1500 arbeitete er für die Karthause in Köln den Thomas- und den Kreuzaltar, für S. Columba den Bartholomäusaltar (jetzt in München), später für die Antoniusbrüder in Paris (!) eine lebensgroße Kreuzesabnahme, wovon sich noch eine Wiederholung in England findet (Abb. 53). Aber die Bewegung ist nicht seine Stärke, er gibt nur erstarrte Schaubilder, die fast raumlos in der Fläche stehen, am besten gelingen die Figuren in Reihen vor einem Teppich wie auf dem Münchner Bild. Was ihn beschäftigt, ist die Empfindung, eine zarte, süßlächelnde Hingabe, eine fast buhlerische Frömmigkeit, ein Mitleiden, das bis zur durchbohrenden Herzenspein geht. In diesen Gefühlen schwelgen seine gezierten, geschnürten und geputzten Frauen, die oft wie Modepuppen mit Schmuck und Kleiderpracht überladen sind, und die unschönen oder struppigen Männer. Das innere Beben verrät sich in der Haltung und Biegung der Leiber, in dem sinnlosen Faltengeriesel, in den gespreizten dünnen Fingern, selbst in krampfigen Zehen.



54. Meister der Lippberger Passion, Kreuzigung. Soest, S. Maria zur Höhe. 1480.

Und die Verschwendung von Gold, Perlen, Brokat, die Einfassung durch reiches Goldschmiedewerk, die leuchtende, durchsichtige, emailartige Farbe vollenden die Sprache des Himmels, die der Meister zu sprechen sucht. Es ist ein ergreifender Versuch, den nackten Realismus durch Steigerung aller Kunstmittel zu überwinden. Gerade umgekehrt bekennt sich der Meister von S. Severin (1500—1515) zu einer Kunst des Wirklichen und Alltäglichen. Zermarterte Gesichter mit überhoher Stirn, klobigen Nasen, schlaffoffenem Mund, wirren, strähnigen Haaren sind ihm geläufig, ja manchmal scheint er den Ausdruck des Blödsinnigen zu suchen. In seinen großen Zeremoniebildern (Weltgericht, Anbetung der Könige, Christus und Pilatus, im Museum) weiß er wenigstens die Massen gut zu disponieren und in der Legende des hl. Severin (in S. Severin) flott und behend zu erzählen. Recht genießbar und würdig, wie sein Lehrer der Sippenmeister, ist er in großen Einzelfiguren ebenda, wo auch seine bunten Farben durch Wärme und Tonigkeit gemildert sind. Von ihm haben wir auch die ersten außerordentlich scharfen Kölner Bildnisse. Unter den überaus zahlreichen Schulwerken hebt sich eine Gruppe mit eigenen Beleuchtungen und gutem Raumgefühl hervor, die man dem Meister der Ursulalegende (im Museum) zugeschrieben hat. So lief das Streben eines Jahrhunderts in der reichsten Stadt Deutschlands nüchtern und ergebnislos aus.

3. **Die Westfalen** mit ihrer soviel älteren und stärkeren Tafelmalerei hielten sich wackrer gegen die neue Zeit. Man kann sich nichts reizvolleres ausdenken, als daß eine so knorrige Stammeskunst ganz aus sich gereift und vollendet wäre, ein niedersächsischer Klassizismus. Aber um 1450 brach auch hier die Erkenntnis durch, daß ein schneller Fortschritt nur in der niederländischen Schulung möglich war. Johann v. Koerbecke in Münster (1446—94) mischt also den Stil Meister Conrads (Bd. II, S. 468) und niederländische Motive fast unvermittelt zu gleichen Teilen. Stärker ist dann der Schöppinger Meister (1450—70) und zwar vom Flemaller abhängig. Aber am besten gelingt doch noch das Landeigene, so die großen Kreuzigungen (aus der Wiesenkirche in Berlin, in Schöppingen, im Kölner Dom), wo noch echte West-



55. Henrich Mang, Liebespaar. Kupferstich.



56. Henrich Mang, Anbetung. Mainz.

falen mit Stoßen, Schreien und Fratzenschneiden geschildert werden. Der Meister von Liesborn, dessen große, schönheitsvolle Kreuzigung leider zerschnitten und zerstreut ist, und dessen Schüler, der Meister der Lippberger Passion (Abb. 54), sind schon viel allgemeiner, europäischer möchte man sagen, obwohl sonst nirgendwo ein so groß und einheitlich geschautes Sammelbild wie die Passion in der Hohnekirche in Soest denkbar wäre. Aber am Vergleich beider Werke kann man recht lebhaft empfinden, wie das Ganze und Einzelne durch die Gruppen, Typen und Figuren Rogers überschwemmt, durch und durch verfremdet, verholländert wurde.

4. Am **Mittelrhein**, in dem Städtedreieck Mainz-Frankfurt-Aschaffenburg, möchten wir gern den Nährboden für den großen Farbenkünstler Grünewald vorbereitet sehen. Aber der führende Meister dieser Gegend am Ende des 15. Jahrhunderts ist Zeichner und Stecher, der Meister des (Wolfegger) Hausbuchs, dessen Name sich nun endlich enthüllt hat: Henrich Mang von Augsburg. An Zeichnungen für den Holzschnitt läßt sich sein Aufenthalt in Ulm, Urach, Heidelberg, Speier (1428—88) und eine zweimalige Reise nach den Niederlanden (1475 und 1488) nachweisen. Die Bilder des Hausbuchs (1477—80), famose Schilderungen des Volkslebens in allen Ständen, führten ihn zu Stichen meist weltlichen Inhalts. Wir sehen elegante Liebespaare (Abb. 55), Jagdritte, Falkner mit Hunden, spielende Kinder, ringende Bauern, Marktgänger, Fuhrleute, Zigeuner, Musikanten, auch phantastische oder mythologische Sachen, einen wilden Mann auf dem Einhorn, die nackte Frau auf dem Hirsch, den Tod mit dem Jüngling, die Begegnung der drei Toten mit drei Lebenden, Aristoteles und Phyllis, kurz eine Welt neuer



57. Kaspar Isenmann, Geißelung Christi. Kolmar, Museum.

Vorstellungen, die jetzt ans Licht drängt. Aber als Maler darf er sie noch nicht pflegen. Seine Bilder sind noch streng kirchlich, eine Dornenkrönung von 1477 in Karlsruhe, eine Kreuztragung in Venedig (Mus. civico), ein Dreiflügel mit der Kreuzigung in Freiburg i. B., eine Beweinung in Dresden, ein Marienleben von 1505 in Mainz (Abb. 56). Er versucht auch da den Volkston anzuschlagen, aber gleich so fratzenhaft und maßlos, daß man sich über die innere Roheit wundern muß. Die Dresdner Beweinung ist davon frei und sehr edel. Ein Liebespaar in Gotha aus seiner Schule ist ebenfalls auf einen feinen zärtlichen Ton gestimmt. Und in seine Nähe gehört noch eine Allegorie „Tod und Leben", worauf die Gegensätze höchst anschaulich durch eine Winter- und eine Sommerlandschaft ausgedrückt sind, in dieser ein Liebes- und ein Zwillingspaar, in jener ein Leichnam. Später ist dies Thema kirchlich lehrhaft (der alte und neue Bund) weitergesponnen.

Im **Elsaß** war in Kaspar Isenmann ein kleines Licht aufgegangen. Wir haben von ihm Tafeln eines Passionsaltars in Kolmar von 1465, der neben der niederländischen Schule eine urwüchsige Frische und eine derb zufassende Vortragsweise erkennen läßt (Abb. 57). Er wurde weit überstrahlt von Martin Schongauer in Kolmar, um 1445 geboren, † 1491 in Breisach. Sein Vater war Goldschmied und so mag er früh zum Kupferstich gelangt sein. Als Maler ist er der gläubige Verehrer Rogers, mag er sich nun an der Quelle selbst oder aus zweiter Hand gebildet haben. Nur bemüht er sich mit Erfolg, den groben Realismus der Zeitgenossen in eine höhere, reinere, idealere Form emporzutragen. Sein früher Tod ist deshalb für die deutsche Entwicklung tief beklagenswert. Denn was ihm vorschwebte und etwa gelungen wäre, lassen seine wenigen Gemälde ahnen. Den größten Ruhm genießt darunter die Madonna im Rosenhag in St. Martin zu Kolmar vom Jahre 1473 (Abb. 58). Der Name deutet schon den Schauplatz an. Die Madonna sitzt vor einer von Vögeln belebten Rosenhecke, durch welche der Goldgrund durchschimmert. In ihrem Antlitz, wie in der Haltung des Kindes, das seine Rechte um ihren Nacken legt, prägt sich bereits der offene Sinn für zartere Empfindungen aus. Doch beherrscht der Künstler nur unvollständig den Ausdruck, ebensowenig vermag er das Eckige



58. Martin Schongauer, Madonna im Rosenhag. Kolmar i. Els.



59. Martin Schongauer, Heilige Familie. Wien.

und teilweise Härte der Formen zu überwinden. Auch mag ihn die ungewöhnliche Größe der Gestalt gehemmt haben. Ungleich milder im Charakter und runder, weicher in den Formen tritt uns Schongauer in den Altarflügeln (Museum zu Kolmar) entgegen, welche auf gemustertem Goldgrunde Mariä Verkündigung, die Anbetung des Kindes durch die kniende Madonna und den hl. Antonius mit dem Stifter darstellen und aus dem Präzeptorate von Isenheim stammen.

Eine durch farbenfröhliche Stimmung, innige Andacht und meisterhafte Komposition ausgezeichnete Anbetung der Hirten befindet sich in Berlin, kleinere Madonnen in Wien (Abb. 59) und München. Nur Schulwerke sind die 16 großen realistischen Passionsbilder aus der Dominikanerkirche, untergegangen die Arbeiten in Breisach (seit 1489), über denen er starb.

Die andere Seite seiner Tätigkeit, die Kupferstiche, stellen erst die künstlerische Natur Schongauers und ihre Entwicklung in helles Licht. Wie früh er in Kupfer zu stechen begann, wissen wir nicht, da keines seiner zahlreichen (115) Blätter datiert ist. Schwerlich später als 1469, aus welchem Jahre wir eine ganz in der Weise des Kupferstiches schraffierte Zeichnung (eine Feuer anmachende Frau) besitzen. In der technischen Ausführung unterscheidet sich Schongauer weniger von seinem berühmten Vorgänger, dem Meister E. S., als in der richtigeren Zeichnung, in der feineren Charakteristik und dem tieferen Ausdrucke. Erst Schongauer verleiht dem deutschen Kupferstiche einen wahrhaft künstlerischen Gehalt. In der Technik geht er von einer zarten Strichelung aus, versucht allmählich mit Hilfe der Strichlagen die Flächen zu runden und bringt durch Kreuzschraffierung Kraft und Ton in die Stiche. Eckig sind anfangs die Bewegungen, wenig individuell die Köpfe, die Vorgänge mehr äußerlich aufgefaßt; später gewinnen namentlich die weiblichen Gestalten (kluge und törichte Jungfrauen, Verkündigung) an Anmut



60. Martin Schongauer, Kupferstich. Um 1470.

und innerlichem Leben (Abb. 60). Ohne an dramatischer Kunst einzubüßen, erscheinen die handelnden Personen harmonischer abgemessen in den Formen, beseelter im Ausdrucke (Christus am Kreuze). Schongauers Phantasie zeigt nicht allein ein stetiges Wachstum zur künstlerischen Reife, sondern offenbart auch eine große Fruchtbarkeit. Sein Werk umfaßt Ornamentstiche, welche, nebenbei gesagt, die größte technische Meisterschaft bekunden, und phantastische Darstellungen, wie z. B. die in Italien berühmt gewordene Versuchung des hl. Antonius, figurenreiche große Kompositionen, wie die Kreuztragung und die (unvollendete) Jakobschlacht, und fein ausgearbeitete Heiligenbilder (Agnes und andere). Die zwölf Blätter, in welchen Schongauer die Passion schildert, führen am besten in die verschiedenen Seiten seines Strebens ein. Die Passionsbilder haben auch tatsächlich mächtigen Einfluß auf das jüngere Geschlecht geübt.

5. **Schwaben.** Friedrich **Herlin, um 1435 in Rothenburg** geboren, seit 1461 in Nördlingen, † 1499, zehrte sein ganzes Leben von den Erinnerungen, Eindrücken und Rezepten, die er in seiner Jugend von dem großen Roger empfangen und die er als Leiter einer großen Altarwerkstatt in Schwaben und Franken einbürgerte. Sein Werk ist ziemlich reich und gut erhalten, zwei Flügel mit der Beschneidung und den Dreikönigen von 1459 in Nördlingen und München, ein großer Altar mit 16 Bildern aus dem Leben Christi und Georgs von 1462 in Nördlingen, der Hochaltar von 1466 in St. Jakob zu Rothenburg und von 1472 in St. Blasius zu Bopfingen, ein Schmerzensmann und der sog. Familienaltar von 1488 aus der Georgkirche (Abb. 61), in der Galerie zu Nördlingen. Hieran erkennt man den ganzen Herlin. Es ist völlig das niederländische Empfehlungsbild, wie es Jan van Eyck geprägt und Memling weiter ausgebildet hat: die Madonna vor dem Vorhang thronend, die Engel, das Stifterpaar und die Schutzheiligen. **Nur gibt es bei uns mehr Kinder. Und so ist Herlin durchaus ein Realist** aus zweiter Hand, der mit einem gewissen Geschmack die große Wirkung der niederländischen Malerei importiert wie einen Geschäftsartikel, die ernste, weihevolle Gruppierung, die schlanken, feierlichen Menschen, die zierlichen Bewegungen, die rauschenden Gewänder, die Innenräume und Landschaften, selbst die bunten Glutfarben, nur alles nicht selbst gesehen, gefühlt und erlebt,



61. Friedrich Herlin, Mitte des Familienaltars. 1488. Nördlingen, Rathaus.

sondern handwerksmäßig erlernt und mit größter Liebe und Andacht reproduziert. Wo er anfängt, selbst zu erfinden (in der Blasiuslegende), verläßt ihn die Sicherheit und er liefert Zerrbilder. Man wird heute, wo wir alle die glänzenden Urbilder kennen, diese Ableitung, diese gläubige Nachahmung leicht gering achten. Aber man soll nur nicht vergessen, daß damals derartige Malkünste im inneren Deutschland fabelhafte und unerhörte Neuerungen waren.

Auf gleicher Stufe grobschlächtiger Nachahmung steht Hans Schüchlin in Ulm, der 1469 die Malereien des (zweiten) Tiefenbronner Altars lieferte und erst 1505 starb. Dieses einzige sichere Werk seiner Hand gibt die üblichen Hauptbilder aus dem Marienleben und der Passion. Wir bemerken nun immer mehr die furchtbare Eintönigkeit des Stoffgebiets, welche Rogers Vorbild für ganz Nordeuropa herbeiführte. Die Szenen sind absolut holländisch gesehen, aber die Leute sind anders als Rogers Schmerz- und Hungertypen, fleischig, freundlich, rundbackig, die jungen Frauen allerliebst, und das Gewand oft prachtvoll groß und einfach gezeichnet. Manches hat Schüchlin von der Nürnberger Schule (Wohlgemut), aber andrerseits ist die Grablegung wieder von Schongauer kopiert worden. Und ein Schongauerschüler, Jörg Stocker, kam wieder nach Ulm zurück, wo er mit bescheidenen Kräften 1484—1514 malte. So weitreichend und eindrucksvoll war damals eine neue Erfindung und so unerwartet, unglaublich verfilzt sind die künstlerischen Zusammenhänge. Schüchlins Schwiegersohn war Bartholomäus Zeitblom, in welchem die Ulmer Malerei ihren Höhepunkt und Stillstand erreichte. Zeitblom stammte aus Nördlingen, hatte bei Herlin gelernt, mit diesem zusammengearbeitet (Altar in Dinkelsbühl) und pflegte in Ulm, wo er 1484—1511 durch Arbeiten bezeugt und 1521 gestorben ist, den Stil

Herlins weiter, womöglich noch reiner, ruhiger, erbaulicher und salbungsvoller. Er arbeitete aber auch mit Schüchlin zusammen einen Altar aus Mickhausen in Budapest und muß auch Schongauers Kunst direkt oder durch Schüler wie Jörg Stöcker kennen gelernt haben. Zeitblom ist also ein ganz spitzfindiger Eklektiker und Realist erst aus dritter Hand. Was seine Lehrer noch selbst gelernt, gesehen und empfunden, das ist bei ihm schon formelhaft stilisiert, und es ist zweifelhaft, ob er außer den reichhaltigen Männertypen jener Zeit irgend etwas anderes in den Naturerscheinungen mit den Augen des Malers anschaute. Sein Werk ist noch bedeutender als das Herlins auf uns gelangt. Ulm selbst hat nur wenig bewahrt, fünf Tafeln des Altars aus der Wengenkirche (jetzt im Münster) mit dem Leben Jesu (Abb. 62), die sechste in Stuttgart. In Augsburg findet sich ein frühes, dramatisches Werk, vier Flügelbilder mit der Valentinslegende, ein Altarwerk gleicher Zeit ist je zur Hälfte in Karlsruhe und in Donaueschingen, die Flügel eines jüngeren mit großen, stillen Frauen in München. Diese sind schon Zeugen seines schönen, geklärten Stils, wo die Gruppierung und der Hintergrund aufs Notwendigste beschränkt, die Zeichnung einer beschaulich-erbaulichen, höchst frommen Menschheit ganz in den Vordergrund gerückt ist. Man könnte ihn den schwäbischen Raffael nennen, wenn er nicht gar so phlegmatisch und oft wahrhaft langweilig wäre. In diese Reifezeit des Meisters gehören die Altäre in Hausen, Bingen, Blaubeuren, der Pfullendorfer Altar in Sigmaringen, der Kirchberger (1490), der Eschacher (1496), der Heerberger Altar (1498) in Stuttgart. Ein gelinder Fortschritt von eckiger und magerer zu runder und voller Darstellung ist unverkennbar. Aber im ganzen bleibt er sich treu mit seinen langen, geraden Nasen, seinen schielenden Augen, seinen spitzen, fleischlosen Frauen, seinen schlichten, warmen Farben, worin sein eigenartiges Violett regiert. Er herrschte in Ulm so unbeschränkt, daß die Kunst Dürers und Holbeins hier keinen Eingang, keine Schüler mehr fand.

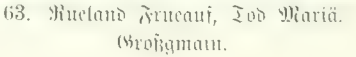


62. Barth. Zeitblom, Beschneidung. Vom Wengenaltar. Ulm, Münster.

Ein Schüler Zeitbloms war Bernhard Strigel in Memmingen (1460—1528). In seinen Kirchenbildern zeigt er die gute, saubere Art seines Lehrers mit ein klein wenig trockener und ängstlicher Wirklichkeit versetzt (David und Goliath in München, hl. Sippe in Nürnberg) und später ebenso zaghaft mit etwas Donaustil gemischt (Beweinung in Karlsruhe). Bezeichnend ist es für deutsche Verhältnisse, daß dieser erzbiedere, aber höchst bescheidene Mann in Wien als Hofmaler Maximilians die höchsten Bildnisaufträge der kaiserlichen Familie erledigte. Die gleiche trockene Biederkeit zeichnet auch den Meister der Ulrichslegende in Augsburg (St. Ulrich) aus (um 1465).

6. **Bayern.** Weiter nach Osten versickert naturgemäß die niederländische Anregung, aber damit auch die Kraft des Fortschritts. Doch taucht in Salzburg ein kräftiger, explosiver Künstler





63. Rueland Frueauf, Tod Mariä. Großgmain.



64. Berth. Furtmayr, Eva und Maria. H. St. B. München.

auf, D. Pfenning oder Konrad Laib. In Wien findet sich eine Kreuzigung mit dem „großen Getümmel", von einer prachtvollen Leidenschaft des Ausdrucks durchpulst. Hände, Mund, Augen, alles ist Leben und Sprache, selbst die Pferde sind von Gefühl, einzelnes noch grotesk mißraten, aber der Wille zum lauten, dramatischen Ausdruck ist großartig und ohne Beispiel. Auch die malerische Erscheinung scharf, metallisch blitzend. Auf einer Pferdedecke steht die Rätselschrift: D. PFENNING · 1449 · ALS · ICH · CHUN. Es ist der Wahlspruch Jans (S. 6), doch nichts von seiner Kunst. Und auch der Maler D. Pfenning, den man früher nach Nürnberg setzte und als Meister des Tucherschen Altars (Bd. II, S. 465) ansah, ist wahrscheinlich eine Täuschung. Denn eine ähnliche, reifere, aber deutlich italienisch beeinflußte große Kreuzigung im Dom zu Graz von 1457 ist von Konrad Laib, einem in Salzburg eingewanderten Schwaben. Ein geborener Salzburger war dagegen Rueland Frueauf (um 1445—1507), der um 1480 zur Ausmalung des Rathauses nach Passau berufen wurde, dann wieder in seiner Vaterstadt und 1494 dauernd in Passau arbeitete. Seine frühen Sachen sind unruhig, fahrig verzerrt. Irgendeine Berührung mit niederländischer Kunst um 1485 gab ihm die seelische Milde und Ruhe, die sich auf vier Passionsbildern in Wien von 1491 und besonders auf vier Tafeln des Marienlebens in Großgmain (bei Reichenhall) von 1499 (Abb. 63) zugleich mit einer lichten, frischen Verfeinerung seiner Farben kundgibt. Sein gleichnamiger Sohn, der noch 1545 als Passauer Ratsherr lebte, ist mit mäßigen Bildern in Klosterneuburg vertreten. Für Salzburg lieferte übrigens auch der große Regensburger Buchmaler Berthold Furtmayr sein Hauptwerk; ein fünfbändiges Missale (1486), jetzt in München, während er ein zweibändiges altes Testament schon 1468 vollendet hatte (Abb. 64). Er kann mit den großen französischen Buch-



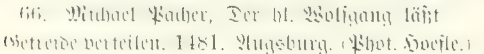
65. Jan Pollak, Petrus heilt zwei Besessene. München, Nationalmuseum.

malern nicht wetteifern, aber als gedankenreicher Erfinder und Farbenkünstler darf er unter den Helden des 15. Jahrhunderts nicht unerwähnt bleiben.

Merkwürdig ist, daß in München ein Pole, Jan Pollak († 1519), der wohl 1471 mit der Herzogin Hedwig kam, die Führung und die Stellung als Stadtmaler gewann. Aus seiner Werkstatt gingen so riesige Maschinerien wie der Weihenstephaner Altar mit den Wundern des hl. Corbinian (1484, in Schleißheim), die Kreuzigung der Franziskanerkirche 1492 (Nationalmuseum) und der Altar der Peterskirche mit der Geschichte Petri (Abb. 65) und Pauli hervor, worin sich eine breite, höchst anschauliche Erzählungslust in gesättigter Farbenfreude offenbart. Ganz ungewöhnlich sind die weiblichen Schönheiten auf den Altären der Blutenburger Schloßkirche von 1491, wofür ohne volle Beglaubigung der Hofmaler Hans Olmendorfer genannt wurde.

7. Die **Tiroler Kunst** erreicht in der Familie Pacher zu Bruneck im Pustertal und diese wieder in Michael Pacher (neben einem Bruder Friedrich und einem Neffen Hans) ihren Höhepunkt. Sein Hauptwerk ist der Doppelflügelaltar in St. Wolfgang (1479—81). Innen vier Hochbilder des Marienlebens auf Goldgrund, ganz groß, ruhig, bezaubernd durch die Empfindung, das Raumgefühl und das Farbenfeuer; dann acht Bilder aus dem Leben Jesu, geringer und liebloser, doch mit schönen Landschaftsfernen und eigenartig in Auswahl und Erfindung, endlich vier äußere Tafeln mit der Legende des hl. Wolfgang (Abb. 66), schon sehr von Schülerhänden. Von einem vielleicht noch größeren Altar der Kirchenväter im Dom zu Brixen mit vier großen Einzelfiguren und vier Wundern des hl. Wolfgang sind zwei Tafeln nach München, zwei nach Augsburg gelangt (1490, Abb. 67). Stilistisch ist Pacher die merkwürdigste Zwittergeburt.





66. Michael Pacher, Der hl. Wolfgang läßt Getreide verteilen. 1481. Augsburg. (Phot. Hoefle.)



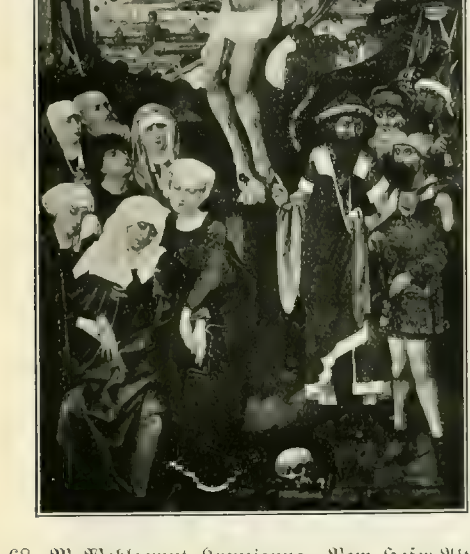
67. Wolfgang heilt einen Kranken. Augsburg. (Phot. Hoefle.)

Er ist fraglos in Italien gewandert und hat in Padua bei Squarcione alle Kunstgriffe der Gruppierung, Perspektive, Verkürzung und Anatomie gelernt, durch welche er ebenso wie Mantegna zu verblüffen liebt; in Venedig ist sein Farbensinn auf eine gewaltige Purpurglut gestimmt. Im übrigen ist er Gotiker geblieben, so einseitig, daß er wie Grunewald mit zierlichen, gotischen Einrahmungen und Bildhäuschen ein verliebtes Spiel treibt. Wie bei ihm überhaupt die Form und Linie über das Gefühl und den Inhalt triumphiert, aber eine trockene, dürre, häßliche, bis zur Manier gespreizte Form und eine Zeichnung, welche, wie bei Mantegna, sich selbstgefällig sehen läßt, eine schulmeisterliche Tiefsicht oder Verkürzung in den Brennpunkt des Bildes setzt, so recht als Beweis des Könnens. Es ist unvergleichlich interessant, wie in diesem Künstler bei der ersten Berührung mit Italien das eigene, innige deutsche Seelenleben völlig verdorrt, die formalen Elemente, der Raum, die Handlung und Gruppierung, die nachdrückliche Zeichnung und Beleuchtung aber ganz hitzig, aggressiv, förmlich wie mit Nadeln in die Augen springen.

8. **Nürnberg** allein hatte eine ältere malerische Kultur mit deutlicher Richtung auf Lebensausdruck hervorgebracht (Bd. II, S. 464), so daß der neue volkstümliche Stil um 1460 in dem führenden Atelier ohne deutliche Abhängigkeit von außen, aus eigner Kraft durchdringen konnte. Hans Pleydenwurff, der Führer (1451—72) zeigt sich mit den Zeitproblemen vertraut, er löst sie aber auf eigne Weise. Zur Beurteilung dient wesentlich die Münchner Kreuzigung, ein groß Gedränge und eine felsige Stadtlandschaft auf Goldgrund (um 1460). Hier sind alle Burlesken und rohen Züge fern gehalten, die Feinde auf der einen Seite sind immer noch anständige Menschen, die Trauer auf der andern ist innig, aber gedämpft, zumal die Frauen halten an sich, um ihre feine, eigenartig verklärte Schönheit nicht zu zerstören. Und hier sieht man endlich einmal schöne Pferde. Eigenhändig dürfte noch der Altar in Breslau von 1462 (Reste im Schlesischen Museum), die Schönbornsche Kreuzigung und das lebensprühende Bildnis des Kanonikus Schönborn in Nürnberg (Germanisches Museum) sein, während Werkstattbilder mehrfach vorkommen.



68. M. Wohlgemut, Kreuzigung. Vom Hofer Altar in München. (Phot. Hanfstaengl.)





69. W. Pleydenwurff, Der hl. Lukas. Germanisches Museum. (Phot. Hoefle.)

Nach Pleydenwurffs Tod trat Michael Wohlgemut (1473—1519) an die Spitze der Werkstatt, indem er dessen Witwe Barbara heiratete. Er war etwas herumgekommen und mit schönen Gaben bedacht. Aber er ließ sich unverzeihlich gehen und brachte den Ton und Geschmack seiner Kunst herunter bis zu roher Schleuderware. Zwei seiner Frühwerke sind von tüchtiger Art, der Hofer Altar (1465, in München), vier große Tafeln aus der Leidensgeschichte (Abb. 68) und der Marienaltar mit acht Tafeln in Zwickau von 1479, obwohl auch da nur das Angelernte und Überkommene mit einer gewissen Eleganz, mit einer seelenlosen Glätte und einer süßen Schönfarbigkeit heruntergemalt ist. Dann überwiegt aber der flüchtige und herzlose Handwerkston immer mehr (Altar in Crailsheim, in der Hallerschen Kapelle in Nürnberg um 1480), bis er überhaupt der Karikatur verfällt (Hersbrucker Altar mit 14 Tafeln) oder den Gesellen die Arbeit überläßt (Altar in Schwabach 1508). Aber mit so billiger und massenhafter Dutzendware hat Wohlgemut den Markt beherrscht, bis ihm der betriebsamere Cranach die Kundschaft abfing. Durch die Niedrigkeit der Gesinnung wird er in der Kunstgeschichte immer eine schlechte Figur machen. Daß er Dürers Lehrer war, kann man ihm kaum zum Ruhm anrechnen. Glücklicherweise war damals sein Stiefsohn, Wilhelm Pleydenwurff († 1495) in seiner blühendsten Kraftentfaltung und offenbar die Seele der Werkstatt. Wir schätzen ihn nach den vier doppelseitigen Flügeln im Germanischen Museum zu Nürberg (Abb. 69), welche aus unbekannten Quellen genährt durch Reife und Schönheit der Formen, durch Innigkeit und Größe des Ausdrucks, durch bezaubernde Tiefe und Kraft der Farbe alles überstrahlen, was in die Nähe kommt, und über den philiströsen, spießbürgerlich schwachsinnigen Stand der Handelsmalerei weit hinausgeführt hätten, wenn diesem geborenen Malerfürsten ein längeres Leben beschieden wäre.



70. Schmerzensmann am Portalpfeiler des Ulmer Münsters. 1429.



71. H. Multscher, Madonna. Vom Sterzinger Altar.

2. Die deutsche Bildnerei im 15. Jahrhundert.

Außerhalb Italiens ist die Bildnerei nirgends so fruchtbar, eigenartig und hoffnungsvoll als in Deutschland. Und wenn sie einst in der Achtung des Volks den Ehrenplatz wiedergewonnen haben wird, der ihr rein künstlerisch angesehen zukommt, so wird man sie weit interessanter finden als die gleichzeitige Malerei. Der Realismus ist zwar auch hier der Zug und Ton, der alles ergreift und mit sich reißt, aber er bewegt sich freier, bodenständiger, urwüchsiger als in der Malerei, weil es für die Plastik so beherrschende Schulformen wie Rogers Bilder nicht gab und abgesehen von den großen landschaftlichen Verschiedenheiten der plastischen Begabung noch die verschiedenen Materiale — Stein, Holz, Bronze — ihre eigene Formensprache behaupten. Verderblich und gefährlich war nur die ziemlich überall gleiche Nachahmung malerischer Vorbilder, vor allem des knitterigen Gewandstils, der in plastischer Ausführung doch ganz andere, schwulstige, überladene Formen annimmt und in der Regel durch seinen naturwidrigen Überschwang



72. Hans Schüchlin, Hochaltar in Tiefenbronn.

den Eindruck der Körperfrische und des inneren Lebens förmlich aufzehrt. Er ist wie eine Modekrankheit, der die Besten unterliegen. Wo wir dadurch nicht verletzt werden, sondern die schöne Ruhe und Einfalt finden, die nun einmal durch ewige Gesetze der Bildnerei vorgeschrieben ist, fühlen wir im Augenblick das große, ungemein frische und selbständige Leben, welches in der Bildnerei des 15. Jahrhunderts vorwärts zur Reife und Reinheit drängt.

Die Großbildnerei im Bauschmuck war im Lauf des 14. Jahrhunderts dadurch an sich selbst irre geworden, daß man zierliche Massenarbeit in kleinlichen Verhältnissen verlangte. Dabei mußte der monumentale Sinn und die Qualität der Arbeit zugrunde gehen. Die Gefahr wurde nun vereinzelt doch erkannt und das Bedürfnis erwachte, die Fesseln des Bauzwanges zu lösen. Wir finden jetzt die besseren Kräfte und Leistungen an den freien Werken in lebensgroßem Maß-



73. Apostel vom Hauptportal des Ulmer Münsters.



74. Jörg Syrlin, Vom Chorgestühl des Ulmer Münsters.

stab, an heiligen Gräbern, Ölbergen, Kreuzigungen, Kalvarienbergen und den beliebten Stationen, die an Wegen nach Friedhöfen oder Wallfahrtskirchen angelegt wurden. Vor allem günstig war aber das Grabmal mit dem lebensgroßem Liegebild, die hohe Schule der Lebensbeobachtung und Bildnistreue. Hier ist es auch, wo der Bronzeguß sich wieder zu großen Aufgaben erhebt und die Ruhmeswerke der Renaissance vorbereitet. Der Sinn und Geschmack für das öffentliche Denkmal ist erst in schüchternen Anfängen bemerkbar. Vereinzelt treffen wir Statuen des Kaisers und der Kurfürsten an Rathäusern, auch Figurenbrunnen, Rolande, Hauszeichen. Im ganzen sind aber profane Gegenstände ebenso selten wie in der Malerei.

Dies alles wird jedoch in Schatten gestellt durch die Holzplastik der Altarwerke. Dieser neue Kunstzweig läßt sich seit 1400 überall verfolgen. In kleinen Werkstätten von Kunsttischlern und Bildhauern entstanden Altarschreine mit Reihen kleiner, steifer, lebloser Figuren, die fast wieder an das Kindesalter der Plastik erinnern, durch Bemalung und Vergoldung aber prächtig ins Auge fallen, die richtige Bauernkunst fürs Volk. Um 1450 bemächtigen sich die Maler allgemein des Geschäfts und bringen ihre Formensprache, ihre beliebten Gegenstände, ihren knittrigen Gewandstil, ihre Figuren, Köpfe, Hände usw. zur Geltung. Damit ist der riesige Aufschwung eingeleitet, der bis zur Reformation vorhielt. Tausende von Altären sind damals entstanden und bis in die entlegensten Dorfkirchen verbreitet worden. Die meisten der vorgenannten Maler sind zugleich Schnitzer oder in einer Werkstatt mit Schnitzern verbunden. In der Regel ist der Mittelschrein mit großen freien Figuren gefüllt, die inneren Flügel tragen bemalte erzählende Reliefs, die äußern Malereien. Und es läßt sich nicht leugnen, daß ein großer, wohlerhaltener Altarschrein mit Figuren auf Goldgrund, zierlichen Baldachinen, duftig ausgesponnener Bekrönung und farbensatten Bildern ein unvergleichlicher Kirchenschmuck ist, an dem Malerei, Bildnerei und Tischlerarchitektur auf glänzenden Eindruck zusammenarbeiteten (Abb. 72). Für die selbständige Entwicklung der Bildnerei im höchsten Sinn war die Verbindung nicht gerade förderlich. Sie war wieder in einen beengenden Rahmen geraten und ließ sich wie bemerkt die Unsitten der Malerei vielfach ohne Selbstgefühl aufdrängen. Im großen und ganzen sind aber die Leistungen selbst in den



75. Jörg Syrlin, Büste des Ptolemäus. Vom Ulmer Chorgestühl.



76. Hans Beirlin, Grabmal Friedrichs von Hohenzollern. 1505. Augsburg, Dom.

ruhm- und namenlosen Werkstätten um 1480—1525 von einer wachsenden Tüchtigkeit und Sicherheit des Stils, der plastischen Form und des innern Lebens, wie sie später so allgemein nie wieder erreicht wurden.

1. **Schwaben.** Fragen wir, wo sich der neue nervöse Stil gebildet hat, so werden wir ins Herz des damaligen deutschen Lebens, nach Schwaben und Franken, in das Gebiet der freien Reichsstädte geführt, die im 14. Jahrhundert ihre großen Münster und Pfarrkirchen gegründet hatten, in die Bauhütten der Parler, Ensinger, Böblinger und Roritzer, die den plastischen Bauschmuck nach französischem, Straßburger, Freiburger Muster allmählich in ihr Programm aufzunehmen lernten. Als entscheidender Quellpunkt stellt sich uns die Rottweiler Schule heraus, welche um 1335 den dortigen „Kapellenturm" mit einem Zyklus von Reliefs und Freifiguren (Propheten und Apostel) schmückten und ihre Glieder bald überallhin, nach Gmünd, Eßlingen, Augsburg und Ulm entsandte. Hier haben wir die weitere Entwicklung aufzusuchen.

In **Ulm** haben an dem überreichen Schmuck des Münsters wechselnde und wandernde Künstler gearbeitet, bis sich um 1420 eine Lokalschule unter Meister Hartmann festigte. Er selbst schuf noch sauber handwerklich die 19 Statuen (Maria, sechs Frauen und zwölf Apostel) an der Stirn und vier Statuen an den Pfeilern der Vorhalle, in denen sich ein neues Leben ankündigt. Aus seiner Schule stammen zwölf sitzende Apostel im Bogenlauf des Hauptportals, die lesend und schreibend ganz in Bewegung und Gefühl aufgehen (Abb. 73), nur im Gewand noch rückständig. Aber mächtig und großartig tritt uns das Neue an dem Schmerzensmann von 1429 (Abb. 70) entgegen, worin ein grollender Ernst mit erhabenen, tadellosen Körperformen, ganz freiem Bewegungsausdruck und leichtem, empfindsamem Gewandstil gepaart ist. Die Reifzeiten des Jahrhunderts ist hier schon auf ihrer Höhe. Man kann fragen, ob eine Figur Donatellos, danebengestellt, sich künstlerisch behaupten würde. Hans Multscher ist dafür genannt worden, vielleicht mit Recht. Denn er muß in diesem strebsamen und gärenden Kreise gelernt haben und galt später als Schulhaupt. Leider ist gerade sein bezeichnetes Hauptwerk in Stein, die

Kargnische von 1433 im Dom, ihres Inhalts beraubt. Ein Palmesel im Gewerbemuseum, famos in der freien Haltung des Reiters und im knisternden Gewand, könnte wenigstens seiner Werkstatt zugeschrieben werden. Sein zweites großes Werk (in Holz), der Sterzinger Altar (s. o. S. 30) ist zeitlich (1456—59) weit entfernt und stilistisch erheblich fortgeschritten. Die Figuren (fünf Frauen [Abb. 71], Georg und Florian, 13 Büsten des Heilands und der Apostel) sind von einer edlen, seelenvollen Schönheit, das Gewand üppig, fast ohne Manier, eine vornehme Eleganz.

Fraglos in Ulm entstanden ist das Schnitzwerk von Schüchlins Altar in Tiefenbronn (Abb. 72), ein Hauptwerk der Entwicklung. Denn hier sind neu die beiden malerischen Hauptszenen, Kreuzabnahme und Pietà und neu der Knitterstil, der das Gewand nicht nur in den Gelenken, sondern auch an toten Stellen in Aufruhr bringt, übrigens noch gepaart mit altertümlichen Motiven. Der Eingriff eines Malers ist deutlich zu spüren, aber es ist nicht Schüchlins zahme Hand. In Ulm ging man auch nicht weiter darauf ein. Denn der Erbe Multschers, Jörg Syrlin († 1491), war mehr Schreinerfabrikant als Bildhauer. Als solcher hat er die Plastik nur in einer fein abgewogenen Verbindung mit der zierlichen Tischlerarchitektur seiner Münsterausstattung gebraucht, den Plan der Werke und den strengeren Stil bestimmt, die bildnerische Arbeit wohl großenteils Gehilfen übertragen. Ob er schon an dem köstlichen Sakramentshäuschen (1467—70) beteiligt war, ist zweifelhaft. Aufbau und Ausführung sind von einer beflügelten Phantasie getragen, die Maßwerke wie blumige Spitzengewebe verschlungen. An dem freistehenden Dreisitz, den er 1468 als Probe lieferte, und an dem Chorgestühl, dem schönsten Deutschlands, von 1469—74, sind die Formen strenger, nüchterner. Die Plastik beschränkt sich auf Brustbilder (Abb. 74), „Zeugen des Glaubens" in dreifacher Abstufung, unten auf den Wangen Weise (Abb. 75) und Sibyllen der Heidenwelt, in der Mitte Väter, Mütter und Propheten des Alten Bundes, oben in den Kielbögen Kirchenheilige. Es ist eine Bildnisgalerie von Zeitgenossen, durch den Wechsel von Bewegung, Stellung, Geschlecht, Alter und Ausdruck maßvoll belebt, die unterste Reihe die geistreichste. Syrlins Marktbrunnen, der „Fischkasten" von 1482, ist auch wesentlich Zierarchitektur, eine fialenartige Sitzsäule, darin drei schlanke, tänzelnde Ritter, ehemals völlig bemalt und vergoldet.

Der jüngere Syrlin († 1525) führte die Werkstatt in des Vaters Geist weiter. Das Chorgestühl (1493) und der Dreisitz (1496) in der Klosterkirche zu Blaubeuren sind fast Wiederholungen der Ulmer. Der Hochaltar ebenda (1494—96) hat weiche, süße Figuren und eigenartige Blähungen im Faltenwerk, wie sie sich auch an den gleichzeitigen Figuren der Ulmer Münstervorhalle (Annagruppe) und sonst (Abb. 75) einstellen. Sein letztes bekanntes Werk, der Schalldeckel der Münsterkanzel (1510) ist noch einmal ein jubelndes Architekturgedicht in Lindenholz, als ob die Gotik erst jetzt ihre ganze Herrlichkeit offenbaren wolle.

In **Augsburg** haben die Steinbildner das erste Wort und das Grabmal ist ihr Feld. Im Bildwerk des Nordportals, im Kreuzgang und in den Chorkapellen des Domes liegt die Entwicklungsreihe vom Einbruch der Rottweiler Schule 1343 bis zur Reformation geschlossen vor. Hier ist besonders auffällig zu bemerken, wie mit der Vertiefung der Beobachtung und Lebenstreue eine Vertiefung der Andacht und der Frömmigkeit Hand in Hand geht. Mitleid, Rührung, Trost geht von den Leidensbildern Jesu aus, zudringlicher ist das Gebet der Knienden, eifriger die Fürsprache der Heiligen. Schon um 1460 (Epitaph Wilsgefort) ist der nervöse Schwung und Rausch des Gewandstils vollendet, der so wesentlich zur Steigerung der Spannung und Stimmung beiträgt. Den Höhepunkt bezeichnet das Denkmal des Bischofs Friedrich v. Hohenzollern 1505 (Abb. 76) von Hans Beirlin († 1509), bemerkenswert durch eine künstlerisch so wirksame Verschiebung der Mittelachse, wie sie etwa gleichzeitig auch die Venezianer vornahmen.



77. Heiliges Grab der Katharinenkirche in Hall. 1470.

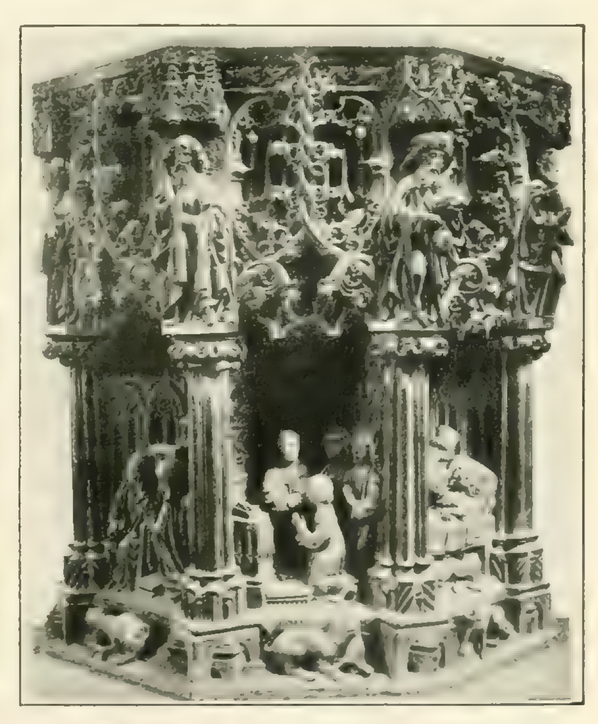
Noch inniger und gefühlvoller ist von ihm das Grabmal des Bischofs Heinrich von Lichtenau mit einer Ölbergsgruppe, die ganz nahe an Dürers Ausdruck herankommt.

Friedrich Herlin in Nördlingen, den Zeitgenossen Syrlins, wird man als Bildhauer streichen dürfen. Die Schnitzerei seiner großen Altäre (S. 37) ist sicher von anderer Hand, in S. Jacob zu Rotenburg 1466 die „kleine" Kreuzigung mit vier Heiligen von Engeln umschwebt, „kräftige Gestalten" von echt statuarischer Auffassung, die Engel von besonderem Liebreiz. In Bopfingen 1472 die sitzende Madonna, Blasius und Christoph weit fortgeschrittener, vielleicht erst um 1500 nachträglich eingesetzt.

Wie stark die **Neckarschwaben** an der Bildung des neuen Stils beteiligt waren, läßt sich



78. Schwäbisches Holzrelief. Um 1480. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.



79. Martin von Urach, Taufstein zu Reutlingen. 1499.



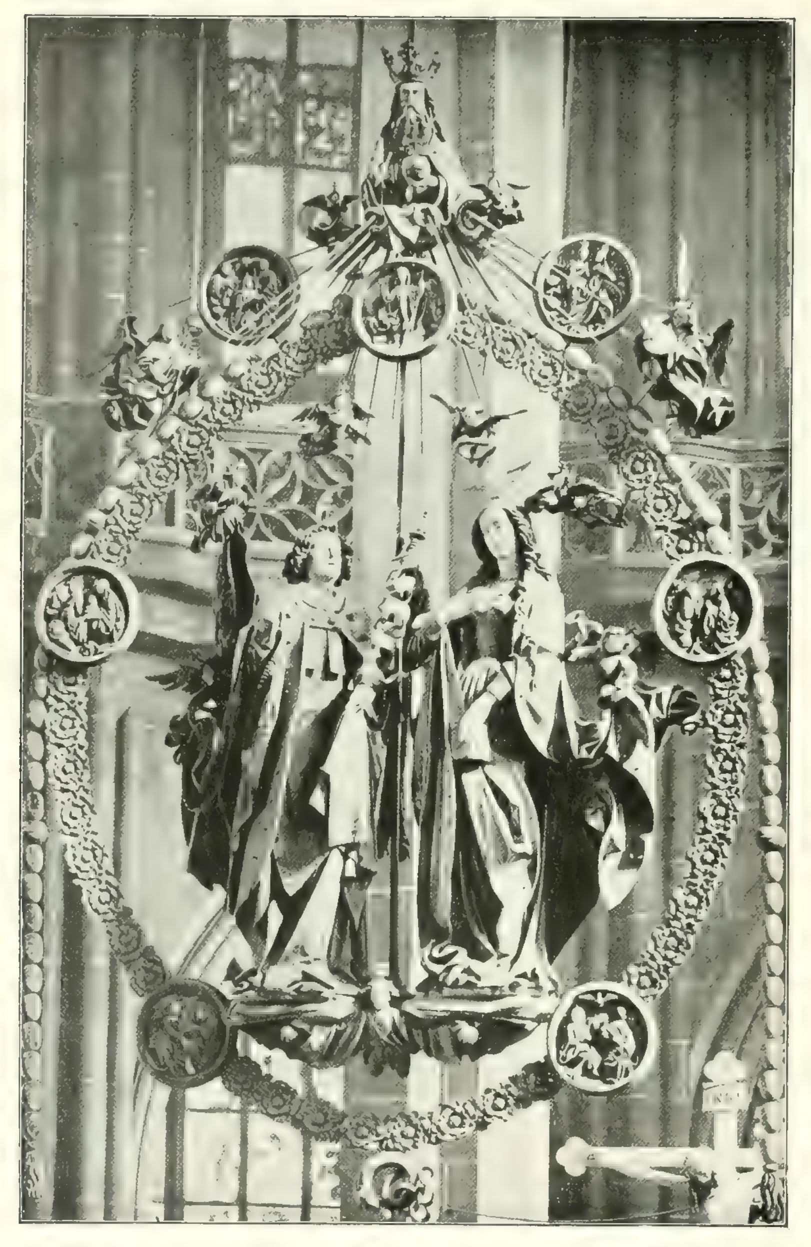
80. Veit Stoß, Hochaltar der Marienkirche in Krakau.

nicht so augenfällig entwickeln. In Eßlingen, wo die Rottweiler an der Frauenkirche 1350 bis 1400 so wundervoll begannen, brach die Entwicklung ab. In Hall taucht um 1450 ein Schnitzer auf, der fraglos in den Niederlanden (S. 20) gelernt hatte. Er arbeitet z. B. am Hochaltar der Michaeliskirche die drei Szenen Kreuzschleppung, Kreuzigung und Grablegung flüssig ineinander und bewältigt auch das große Getrümmel so meisterlich, daß über die flutende Bewegung doch das Gefühl des Schmerzes und Mitleids siegt. Sein Gewandstil ist niederländisch-modern, teils brüchig, teils scharfzügig wie Bronze. Ein heiliges Grab in der Katharinenkirche 1470 (Abb. 77) ist bei tiefster Trauer die reinste, wahrhaft klassische Schönheit. Und solcher Werke gibt es viele in und um Hall, bis auch hier die aufgeregteren, leidenschaftlichen Formen der jüngeren Generation (Abb. 78) mit den durchfurchten Köpfen und dem geistreich unruhigen Geknitter durchdringen. In Heilbronn lernen wir davon einen der größten kennen, Hans v. Heilbronn, der die Menschen fleischiger und behäbiger sieht als die meisten Genossen, die Falten aber schon ganz manieriert ineinanderschraubt (gewaltiger Hochaltar in St. Kilian 1498, hochpathetischer Kalvarienberg bei S. Leonhard in Stuttgart 1501). Ein großes und edles Werk der Spätzeit hat die Stiftskirche in Stuttgart an dem Aposteltor von 1494. Mit klarem Verstand ist hier die Einschachtelung in das Gewände aufgegeben und eine Bildwand über dem Portal angeblendet, die auch als Bauschmuck eine ganz neue Wirkung macht. Ein anderer Versuch, sich mit dem gotischen Rahmen zu versöhnen, trieb schließlich zur Belebung der Architekturformen, die sich (auch bei Altarschreinen) in ein kraus verschnörkeltes, üppiges Ast- und Distelgehäus verwandeln und nun vollkommen mit den bauschigen, geblähten und bis in alle Äderchen lebendigen Figuren in eins zerfließen. Martin von Urach ist wohl der glänzendste, sprühendste Vertreter dieser „barocken" Wendung. Der Taufstein 1499 (Abb. 79) und das heilige Grab in Reutlingen, die Kanzel (um 1500) in Urach sind die Hauptwerke seiner minutiösen und geistreichen Meißelarbeit, sein Stil lebt in der Uracher Schule noch bis gegen 1550 fort.



81. Veit Stoß, Jüngstes Gericht am Ostchor von S. Sebald. Nürnberg.

2. **Franken.** Nürnberg hatte an der klassischen Gotik keinen Anteil. Als es um 1350 seine großen plastischen Unternehmungen begann — Schmuck der Frauen-, Lorenzer und Sebalderkirche, des schönen Brunnens u. a. — war der mystisch-ideale Stil auf seiner Höhe, der Stil der großen, ausdrucksvollen Köpfe, der Korkzieherlocken und Hängebäusche. Und er herrschte mit immer stärkeren Wendungen zur Natur bis gegen 1450. Die Madonna mit dem nackten Kind in S. Sebald ist im Ausdruck holder Mutterfreude später kaum wieder erreicht worden, soviele und treffliche Madonnen in Kirchen und besonders als Hauszeichen auch noch entstanden. Vereinzelten Vorstößen — 1437 Riederepitaph mit Schmerzensmann ähnlich Ulm (Abb. 70) und Schlüsselfelderscher Christophorus 1442 in S. Sebald, Grablegung in S. Ägidien 1446, eine ganz neue, künstlerische Komposition bei groben, leeren Formen — folgt mit einem Mal der völlige Umschwung, ausgeprägt in den beiden bewegten Reliefs des Katharinenaltars von 1453 im Sebalderchor mit ganz malerischer Anordnung und Faltengebung. Hier greift nun Michael Wohlgemut (S. 43) ein, der nicht selbst schnitzte, aber die Vorzeichnungen seiner Altäre lieferte und die Nürnberger Manier wesentlich bestimmte. Der Umfang seines Werkes ist noch immer strittig und wird es wohl bleiben, weil im Einzelnen sich ganz verschiedene Hände zeigen. Aber nehmen wir nur den Altar der Marienkirche in Zwickau 1479 mit fünf Frauen, den Hallerschen Altar der hl. Kreuzkirche in Nürnberg mit der Beweinung, den Crailsheimer mit der Kreuzigung als gesicherte Schulwerke heraus, so spüren wir in allen ein reicheres, unruhigeres Leben und eine kühnere, handfertigere Mache als je bisher, aber auch den äußern Pomp und das hohle Pathos. Die Frauen zumal mit ihren ganz gleichen schwammigen Köpfen blicken ganz blöde, die gesteigerte Empfindung der Männer ist bei näherem Zusehen unwahr, manchmal bis zur Grimmasse verzerrt. Und immer ein Gewand in kochender Aufregung, wo auch die letzten und kleinsten Zipfel, Binden, Schleier, Gürtel in geistreiche Motive aufgelöst und die Körper darunter förmlich aufgezehrt werden. Vielleicht war es doch auch die leichte Arbeit in weichem Lindenholz, die zu diesem mörderischen Überschwang verführte. Wieviel göttliche Erfindungslust ist hier wirkungslos verpufft. Und wie irrig ist hier das Schlagwort „Realismus", wo die tollste Manier gleich über alle Grenzen geht.



82. Veit Stoß, Der englische Gruß. S. Lorenz. Nürnberg.

Wohlgemut hatte seine Kunstware schon weit über die landschaftliche Grenze vertrieben. Wenn die Nürnberger Plastik nun allgemein deutsche Geltung erlangte, so verdankte sie dies drei starken und echten Männern, Stoß, Kraft und Vischer.

Veit Stoß (1438 bis 1533) ist der wahre Spiegel seiner leidenschaftlich gärenden Zeit, schöpferisch und vielseitig wie wenige, Bildner in Holz, Stein und Erzguß, Maler und Kupferstecher. Als junger Mann wanderte er 1471 nach Krakau aus und gründete dort eine große Werkstatt, die dann sein Sohn Stanislaus weiterführte. Er selbst kehrte 1496 nach Nürnberg zurück. Eine häßliche Geldgeschichte verführte ihn dazu, eine Urkunde zu fälschen. Der Rat ließ ihn brandmarken und bezeichnete ihn als „irrigen und geschreiigen Mann, als unruhigen und heillosen Bürger". Aber durch seine Kunst scheint er sich von der Schmach erholt zu haben, da er bis an sein spätes Ende die ehrenvollsten Aufträge erhielt. Sein erstes Werk, der riesige Hochaltar der Marienkirche in Krakau (1477—89) (Abb. 80) zeigt ihn gleich auf der Höhe mit all seinen Tugenden und Mängeln. In der Mitte der Tod Mariä in freien Figuren, auf den Flügeln 18 Reliefs. Ungebändigte Kraft und Leidenschaft lebt in den Köpfen und den nervösen Händen, gesteigert durch die rollenden Haarmähnen und die wie Feuerwerk knatternden Gewänder. Es ist die Schule Wohlgemuts aus ihrem Phlegma erlöst. Aber der Sturm ist selten zu einheitlicher Handlung und Stimmung gebändigt, dem Relief fehlt das Raumgefühl und damit jede

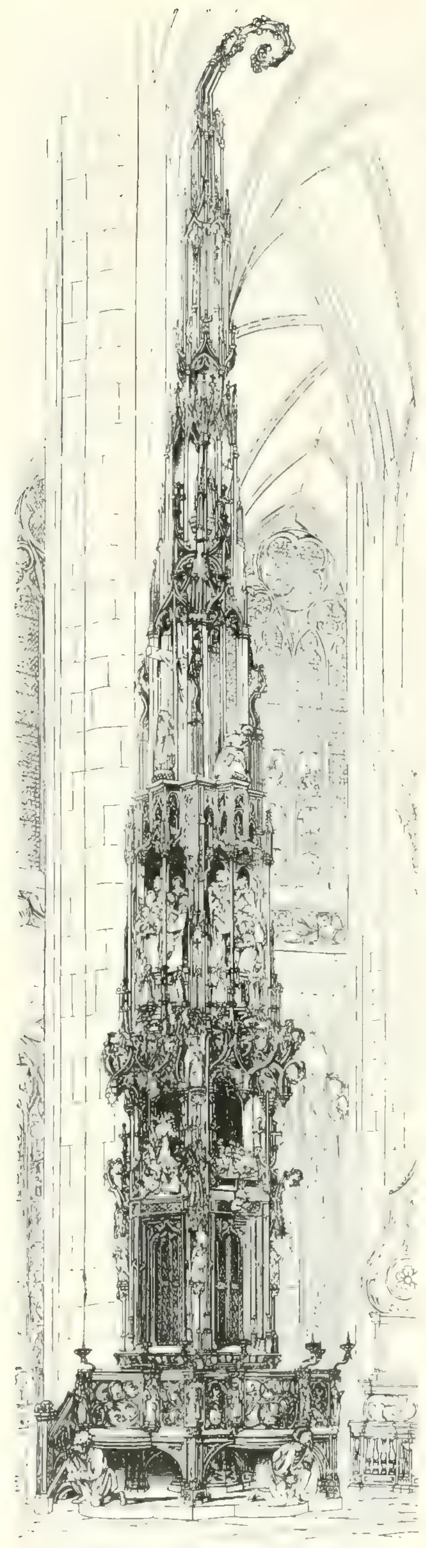


83. A. Kraft, Die dritte Station. Nürnberg.



84. A. Kraft, Grablegung aus dem Schreyerschen Grabmal. Nürnberg.

Illusionskraft, Mängel, die Stoß nie ganz überwunden hat. Mit einem Passauer Wolf Huber führte er bis 1492 das marmorne Baldachingrab Kasimir Jagellos aus, das in dicken, gedrungenen Formen der Architektur wie der Plastik (trauernde Wappenhalter am Sarg) auf ein neues Ziel zu weisen scheint. Einige Bischofsgräber (1493) im Dom zu Gnesen stimmen dazu. Aber sobald er zum Holz und Messer zurückkehrt, ist er der alte. Auch in Nürnberg, wo er förmlich prahlt mit der Kunst der tiefen Unterschneidungen und umgekehrt den Stein schnitzmäßig behandelt. Drei Reliefs in S. Sebald von 1499 — das Abendmahl mit Bildnissen der Ratsherrn, der Ölberg und die Gefangennahme — und ein Jüngstes Gericht außen über der Südtür (Abb. 81) sind dieses Geistes. Zumal die Gefangennahme mit polnischen Soldaten ist eine rohe Rauferei, aber fesselnd durch die unvergleichliche Schärfe und Feinheit der Mache. In den zahlreichen Holzbildwerken (Rosenkranztafel im Germanischen Museum, Altar in Münnerstadt mit herben Gemälden seiner Hand 1492, Hauptaltar in Schwabach 1508 mit Bildern Wohlgemuts und vielen kleinern Arbeiten in Nürnberg wiederholt er sich mit Behagen. Neu und durch den Gegenstand fesselnd ist eine Darstellung des ungerechten Richters zwischen dem Reichen und Armen für den Ratssaal (jetzt im Germanischen Museum). Aber wenn man hat finden wollen, daß er sich in der Nürnberger Luft allmählich gemäßigt und beruhigt habe, so zeigt sein Ruhmeswerk, der englische Gruß in S. Lorenz 1518 (Abb. 82), daß dies nur äußerlich und auf Kosten seiner Natur geschah. Die Absicht war wohl, einmal große und edle Menschen in feierlicher Begegnung zu bilden, aber er bringt sie innerlich nicht zusammen und verdirbt sich die Wirkung durch das bombastische Gewand, das nun schon anfängt, blechern zu werden. Immerhin das Beste, dessen er fähig war. Der unbemalte Altar der Oberpfarrkirche in Bamberg 1523 (drei Flügel) geht in der blechernen Glätte noch weiter und zeigt einzelne wundervolle Lebensköpfe, empfindlicher als je stört aber hier der Mangel an Raumsinn und Komposition. Daß es ihm ernst war, umzulernen, zeigen drei Tafeln des Kestnermuseums in Hannover und fünf etwas zweifelhafte mit Darstellung der zehn Gebote im Nationalmuseum zu München 1524 in ganz flachem Relief und mit ritterlicher Zeittracht. In den letzten freiplastischen Werken, dem großen Kruzifix mit Maria und Johannes, dem Auferstandenen vor seiner Mutter und dem hl. Andreas in S. Sebald kehrt er jedoch sein inneres Wesen noch einmal mit gesteigerter Knorrigkeit heraus. Jedenfalls ist es staunenswert, welche Kraft, Arbeitslust und Sicherheit dem Neunzigjährigen noch zu Gebote standen.



85. A. Kraft, Sakramentshäuschen in S. Lorenz. Nürnberg.

Adam Kraft (ca. 1440—1509) war reiner Steinbildner, seiner Bildung und Stellung nach „Steinmetz", der die gotische Hüttenkunst gelernt hatte. Dies und ein schlichter Natursinn waren die Mittel, womit er schon bejahrt seine freie Künstlerlaufbahn begann. Die Ketzelschen Stationen, 1490 vollendet, waren sein erstes und zugleich sein bestes Werk. Martin Ketzel, ein frommer Patrizier, hatte zweimal die Reise nach Jerusalem gemacht, um die sogenannten „sieben Stationen" von Pilatus Haus bis Golgatha abzumessen und übertrug Kraft die Darstellung der sieben zum Teil biblischen, zum Teil legendarischen Szenen des Kreuzwegs, die am Wege vom Tiergärtner Tor bis zum Johannesfriedhof aufgestellt wurden (jetzt Nachbildungen, die Originale im Germanischen Museum) (Abb. 83) und mit einem Kalvarienberg auf dem Friedhof endeten. Es ist eine künstlerische Tat ersten Ranges. Zunächst stilistisch dies selbsterfundene Relief, das sich aus der Tiefe nach vorn zu fast freien Figuren entwickelt und immer den Eindruck der Menschenmasse und ihrer Bewegung mit den einfachsten Mitteln erreicht. Dann ästhetisch, ein Realismus, der wirklich einmal echt und wahr ins Leben zu greifen wagt, kurze dicke Stadtknechte und liebe Bürgerfrauen in der Zeittracht sozusagen von der Straße ergreift, der Ausdruck weder ins Empfindsame noch ins Rohe gesteigert. Dabei ein dramatisches Gefühl, das fest und klar die Handlung rundet und zusammenschließt, wie es seit dem großen Naumburger (Bd. II, S. 222) nicht mehr dagewesen war. Man fragt sich, warum die Zeitgenossen nicht jubelnd auf diesen Stil eingingen. Wir können nur mutmaßen, daß er ihnen nicht lebendig, nicht vornehm und gebildet genug erschien. Denn Kraft selbst ist nur noch einmal, in dem kleinen Relief an der Stadtwage 1497 (Abb. 86) auf diesen volkstümlichen Ton zurückgekommen. Schon 1492 in dem Schreyerschen Grabmal (Abb. 84) außen am Sebalduschor wetteifert er einfach mit den Ausdrucksmitteln der Malerei: Ein vierteiliges Panorama von Golgatha in hohen landschaftlichen Hintergründen, eine plastische Verirrung, die nur gerettet wird durch die ungemein gefühlvolle Grablegung darin.

Ganz anders glückte ihm die Verknüpfung seiner Plastik mit der Architektur in dem schlechthin ruhmvollen Sakramentshäuschen von S. Lorenz (Abb. 85), das er 1492—96 für Hans Imhoff schuf, schon als Arbeitsleistung staunenswert. Dieser Märchenpalast erreicht das Ulmer (S. 48) nicht an Umfang und Feinheit der Architektur, dafür ist er aber bewohnter, ganz getragen, belebt



86. A. Kraft, Relief am Waghaus. Nürnberg.

und bevölkert von frommen Wesen, in denen noch einmal das große Thema der Zeit, das Leiden Christi vorgetragen wird. Die Formen sind lebhaft, knittrig, nur der Meister und drei Gesellen, welche die Balustrade tragen, in der schlichten Lebenstreue. Man fühlt daran den Unterschied zwischen heilig und gemein. Dieser Zug, sich dem Modestil zu nähern, ist noch deutlicher in den drei Grabmälern vom Ende des Jahrhunderts (Pergerstorffer mit Schutzmantelmadonna 1499, Rebeck mit Krönung Mariä 1500 in der Frauenkirche, Landauer ebenso, 1501 in S. Ägidien), die im Ausdruck edel und innig bleiben, im knattrigen, zerkauten Gewand und Wolkengekräusel die Stoßische Unruhe erreichen oder überbieten. Eine Wiederholung der Stationen für Bamberg 1505 und eine große Gruppe der Grablegung in der Holzschuherkapelle auf dem Johannesfriedhof 1508, diese von Gesellen vollendet, bieten zur Beurteilung des Meisters nichts Neues. Nach seinem Tode erlischt die Steinplastik in Nürnberg. Die Führung übernimmt der Bronzeguß, der aber unter Vischers Händen die Wendung zur entschiedenen Renaissance vollzieht.

Einige namenlose Holzwerke verdienen hier noch Erwähnung, weil sie wie Krafts Stationen auf eine Befreiung vom Formenschwall der Zeit losgehen und darin eine vorbildliche Klarheit erlangen. Die anmutige Schmerzensmutter mit dem Leichnam des Sohnes in der Jakobskirche (Abb. 87) ist ohne Beifall mit Wohlgemut und mit Stoß zusammengebracht worden, aber sie geht im Aufbau, in der weichen Linienführung und Körperbildung, in der Sparsamkeit und Glättung der Gewandmotive weit über beide hinaus; und wie der Schmerz zu anbetender Trauer gesänftigt ist, scheint uns schon ungotisch. Nahe verwandt ist die sog. „Nürnberger Madonna" im Germanischen Museum, in der man ein Gußmodell des jüngeren Peter Vischer hat erkennen wollen. Sicher ist sie als klagende Mutter unterm Kreuz entworfen, überaus schlank und von lang fließendem Gewand in der Zeittracht



87. Schmerzensmutter in der Jakobskirche. Nürnberg.



88. Riemenschneider, Madonna. Würzburg, Neumünster.



89. Riemenschneider, Konrad v. Schaumberg. Würzburg, Marienkapelle.

umhüllt. Das volle aufblickende Gesicht und die gerungenen Hände verraten den gleichen Sinn für äußere Anmut und zarte Gefühlserregung, wofür aber die robuste Zeit anscheinend gar kein Verständnis hatte.

Til Riemenschneider. In Mainfranken war die erlauchte Kunst der Bambergerger Domskulpturen langsam im gemeindeutschen Zeitstil des 14. Jahrhunderts versickert — Grabmäler und Portalschmuck geben auch hier die träge Stilentwicklung wieder —, aber im Ausgang des 15. Jahrhunderts riß Würzburg die Führung an sich, nicht aus eigenem Verdienst; denn was hier der tüchtigste Steinbildner, Leonhard Strohmaier, in Bischofsgräbern (Gottfried v. Limburg 1455, Joh. v. Grumbach 1466, beide im Dom) leistete, geht über eine trockene, zunehmend knittrige Manier nicht hinaus. Sondern durch das Genie des zugewanderten Niedersachsen Tilman Riemenschneider (1468—1531). Er kam — offenbar auf dem Umweg über Nürnberg — 1484 von Osterode nach der fröhlichen Weinstadt, schuf sich durch seine Kunst Vermögen und Ansehen (seit 1504 Ratsherr, 1521 Bürgermeister), um beides durch leidenschaftliche Parteinahme gegen den Bischof im Bauernkriege zu verlieren. Tatlos und verdüstert war das Ende seines reichen Lebens. War er als Jüngling mit dem Zeitstil schon vollkommen vertraut, so ist die Kraft der Selbsterziehung und persönlichen Fortbildung doch ganz erstaunlich, und in der technischen Beherrschung des Materials, Holz wie Stein, leistet er ein höchstes. Die frühen Arbeiten bis um 1498 bezeichnen den Aufstieg und das Ringen mit den Problemen. Die nackten Voreltern am Portal der Marienkapelle 1491, wozu er sich den Mut wohl an der Bamberger Adamspforte gestärkt hat (Bd. II S. 223) zeigen uns gleich sein Körperideal, hohe, schlanke, biegsame Menschen mit der leichten Ausschwingung der Hüften, die er auch in aller Zukunft beibehält. Dasselbe Ideal bekleidet zeigt die Madonna im Neumünster 1493 (Abb. 88), deren Kopf und Gewand noch gut nürnbergisch sind. Grabmäler gaben ihm Gelegenheit, sich mehr in die Charakteristik und das Seelenleben zu vertiefen. Das des Bischofs Rudolf v. Scherenberg 1495 (Abb. 91) und des Ritters Konrad v. Schaumberg 1499 (Abb. 89) zeigen schon den typischen hagern, hohlwangigen Kopf, die rollende Mähne, die bebende Haut, die langen Stoßfalten, welche das übliche Geknitter durchbrechen und den Meister nicht mehr verlassen.

Die Blütezeit seines Schaffens (1498—1516) wird glanzvoll eingeleitet durch die (unbemalten) „Altäre des



90. Riemenschneider, Abendmahl. Mittelstück des Blutaltars in S. Jakob zu Rothenburg.

Taubergrundes", die man früher einem besonderen „Meister von Creglingen" zuschrieb. Es sind dies der Hochaltar der Wallfahrtskirche in Creglingen mit der freiplastischen Himmelfahrt Mariä und sechs Szenen der Kindheit Jesu auf den Flügeln (1495 bis 1499), der Heiligenblutaltar in S. Jakob zu Rothenburg mit dem Abendmahl 1500 (Abb. 90) und der Kreuzaltar in Dettwang, wozu noch stilverwandt das Ehepaar im Betstuhl (London, South Kensington Museum) kommt. Die Holzplastik hat in diesen Werken ihre letzte Vollendung erreicht. Mit fabelhafter Leichtigkeit und Lebendigkeit umhüllt und umflattert das Gewand die magern Glieder. Alle Reizbarkeit ist in die asketischen, verhungerten Gesichter eingegraben, deren Augen-, Mund- und Faltenspiel ein lebhaftes Suchen, Fragen, Lauschen und Reden, Staunen und Erschrecken ausdrückt, gehoben durch die Zeichensprache der feinen, nervösen Hände, die bis in die Fingerspitzen mit Blut und zuckendem Leben gefüllt sind. Dramatisch im höheren Sinn wird die Handlung nie; bei näherem Zusehen wird man finden, daß nur Gruppen zu zwei oder drei innerlich verknüpft sind.

In diese Zeit fällt auch die Ausschmückung der Marienkapelle mit überlebensgroßen Aposteln und hl. Frauen (1500—06) und neben Gelegenheitsarbeiten das Hochgrab für Kaiser Heinrich und Kunigunde im Dom zu Bamberg (1499—1513). Das Paar ist breit, würdig und vornehm ausgefallen, wie man sich damals die Majestät dachte. Mit dem Kaiserpaar der Adamspforte darf man es freilich nicht vergleichen. Am Sarg sind fünf Szenen aus dem Leben der Heiligen in leichtflüssiger Erzählung dargestellt, am anmutigsten die Kaiserin im Kreise ihrer Frauen.



91. Riemenschneider, Bischof R. v. Scherenberg. Würzburg, Dom.

Die letzte schwächere Periode ist erstlich durch das Grabmal des Bischofs Lorenz v. Bibra 1519 im Dom zu Würzburg bezeichnet. Die steife, doch im Kopf noch glänzende Figur ist in einen Renaissancerahmen gestellt, worin zahlreiche Putten spielen. Die Formen sind unverstanden, wie damals meist, aber nicht mißlungen. Nur mochten sie dem Meister selbst nicht behagen. Er kehrte mit ganzer Lust zu seinen vertrauten Ausdrucksmitteln zurück in dem großen Steinaltar für Maidbronn (1520—25), der eine arg gedrängte Kreuzabnahme enthält. Der Leichnam und die ihn halten, dahinter der Meister selbst als Nikodemus, machen eine gefühlvolle Gruppe, aber die weinenden Frauen herum mit ihrem stumpfhilflosen Ausdruck und ein geschmackloser Hintergrund verderben die



92. E. Grasser, Ulrich Aresinger. München, Peterskirche.

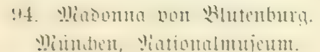


93. Wolfg. Leeb, Stiftergrab in Ebersberg.

Stimmung. Merkwürdig ist eine schwärmerisch aufblickende Madonna im Rosenkranz auf dem Kirchberg bei Volkach 1521 als Seitenstück zu Stoßens „Englischem Gruß". Einzelwerke, Madonnen, Kruzifixe und Schulwerke noch zahlreich in der Umgegend Würzburgs, andere, zum Teil bedeutende Sachen in den Museen zu Berlin, München, Frankfurt u. a. In der Erforschung des Menschen nach außen und innen ist Till ein gut Stück über Stoß und Kraft hinausgelangt, in der Darstellung des einzelnen empfindsamen Menschen, namentlich in Zuständen der Andacht und inneren Erhebung, hat er eine unbestrittene Meisterschaft erlangt; aber die gotische Manier zu durchbrechen ist ihm nicht gelungen oder vielmehr, er hielt das aufgeregte Drum und Dran für unentbehrlich und unersetzlich, um den gewollten Eindruck zu erreichen.

3. **Bayern und Österreich.** Schöpferisch hat der Südosten des Reichs kaum in die Entwicklung eingegriffen, doch die Wellen, wie sie vereinzelt und stoßweise hereinbrachen, gelehrig aufgenommen und sich am Ende des Jahrhunderts auch mit eigenen Kräften ehrenvoll am letzten Wettlauf beteiligt. Grabplastik und Kirchenschmuck in guter Mittelmäßigkeit sind massenhaft vorhanden, in Landshut, Freising, Passau, Regensburg, München, Ingolstadt u. a. Aber beispielsweise finden wir am Dom in Regensburg, dessen Bauschmuck sich im 15. Jahrhundert mit viel Aufwand vollendete, nicht ein Stück erster Güte. Nur in München stieg der originelle Erasmus Grasser (tätig 1480—1506) merklich über die Genossen. Er führt sich gleich siegreich mit den zehn Maruskatänzern (Abb. 96) im alten Ratssaal (1480) ein, das originellste und beste, was wir von bürgerlicher Gotik in Deutschland haben. Die geschraubte Zierlichkeit der schleifenden,





94. Madonna von Blutenburg.
München, Nationalmuseum.



95. Michael Pacher, Hochaltar in S. Wolfgang.
Tirol.

hopsenden Tanzbewegung, die herumgreifenden Arme, die lustigen Gesichter, die tollen Narrenkleider, das ist doch einmal weltlicher Frohsinn, frisch an der Quelle geschöpft. Warum war in der damaligen Welt kein Raum für solche Kunst? Nur ein ganz klein wenig von dieser Keckheit hat sich Grasser in seiner Kirchenkunst bewahrt. Am Grabstein Aresingers (Abb. 92) in der Peterskirche 1482 bringt er oben Petrus und Katharina wie Mann und Frau bei einer ehelichen Auseinandersetzung. Das Grabmal des Kaisers Ludwig um 1490 in der Frauenkirche enthält unten eine dramatische Szene, die Begegnung und Aussöhnung Albrechts III. mit seinem Vater Ernst nach dem Mord der schönen Agnes Bernauer, ein reines Zeitbild, während oben der thronende Kaiser sichtlich in altertümliche und feierliche Majestät gefaßt ist. Die frische, derbe Natürlichkeit der Maruschkatänzer äußert sich noch lebhaft in Prophetenbrustbildern am Chorgestühl der Frauenkirche 1502. Aber in dem Böltschnergrabmal von 1505 in der Peterskirche ist der malerische Modestil auch über diesen starken Künstler Herr geworden. Ein Zeitengänger, Wolfgang Leeb in Wasserburg (1485—1509), bekannt durch die Stifterdenkmäler in Attel, Ebersberg (Abb. 93), Rott, ist weicher, zierlicher, moderner in der Machart, aber ganz kindlich in der Komposition. Ein Dritter, Unbekannter verbirgt sich hinter den großartig edel und einfach konzipierten Holzfiguren (Christus, Maria und Apostel) aus Blutenburg 1496 (Abb. 94), die noch einmal den Rettungsweg aus der Manier heraus klar andeuten. Und ein





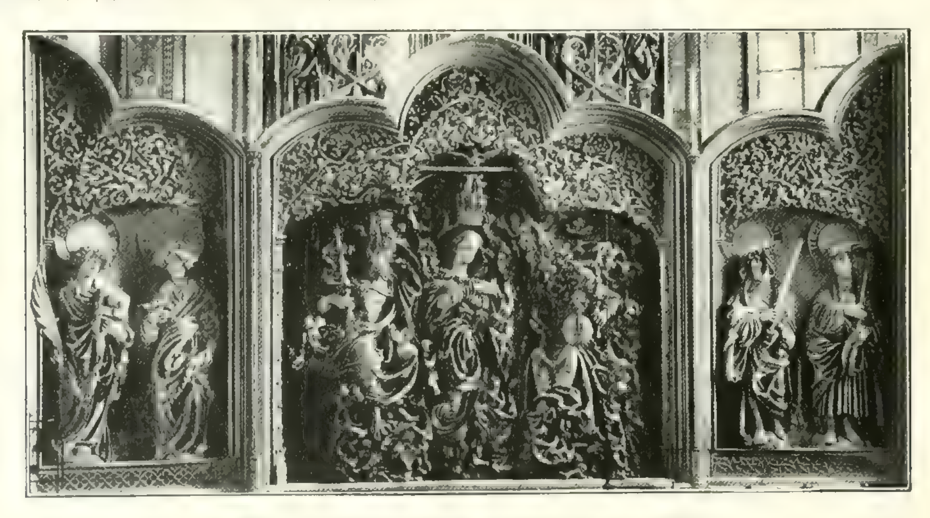
96. Erasmus Grasser, Maruskatänzer. München, Altes Rathaus.



97. H. Wydyz, Adam und Eva. Basel, Historisches Museum.

Letzter, Hans Leinberger, steigert das gotische Stilgefühl in dem grandiosen Altar zu Moosburg (1520) zu einer graziös wilden Bewegtheit der Figuren wie des Rahmens. So viel Originale nebeneinander! Man meint, aus der Vereinigung und Versöhnung der Probleme müsse nun das Höchste kommen. Aber es kam nicht.

In Tirol steht Michael Pacher (S. 41) zeitlich und künstlerisch als Bahnbrecher und Vollender voran. Sein Hauptwerk, der Hochaltar zu St. Wolfgang 1477 (Abb. 95), trefflich erhalten, ist schon im Aufbau ein glänzendes Architekturgedicht im Geist des Ulmer Sakraments=



98. Hochaltar in Alt-Breisach von H. L. 1526.

häuschens, und die Füllung ist nicht, wie so oft, ein mühsam übertragenes Gemälde, sondern eine plastisch gedachte Gruppe, die Einsegnung der Maria als Himmelskönigin durch ihren Sohn, „eine prunkvolle Hofzeremonie", wobei ein ganzer Engelschwarm mit dem Halten und Tragen von Schleppen und Teppichen beschäftigt ist. Den Ausdruck beherrscht eine edle, schönheitsfrohe Hoheit, der Gewandstil ist aber schon so übermütig und phantastisch entwickelt wie bei Riemenschneiders Tauberaltären. Ein kleinerer Altar mit demselben Gegenstand in Gries bei Bozen 1471 ist leider beschädigt und übermalt, und von einem letzten großen Werk in Salzburg 1495 ist nur eine Madonna erhalten, in Bruneck jedoch noch ein kolossales Kruzifix von ergreifendem Eindruck. Seine Brüder und Schüler arbeiteten bis weit ins 16. Jahrhundert in seinem Geiste fort, ohne doch seine feierliche Schönheit und ausdrucksvolle Größe wieder zu erreichen.

Nach Wien berief Friedrich III. einen Holländer, Nicolaus Lerch (Nicolas v. Leyen) († 1493), um das Grabmal seiner Gattin Eleonore in der Dreifaltigkeitskirche und dann sein eigenes in S. Stephan (1478—93, vollendet erst durch Michael Dichter 1513) zu arbeiten. Dazwischen war dieser ungemein feine und tiefe Künstler in Straßburg, Baden-Baden und Konstanz (am Chorgestühl und an den Holztüren) tätig; in Baden-Baden schuf er den neuen, empfindsamen Typus des Gekreuzigten (Sandstein auf dem alten Friedhof 1467), worin „das physische Leiden durch seelische Vertiefung aufgewogen" wird; der Eindruck auf die Zeitgenossen ist durch vielfache Nachahmung belegt. Auch das Kaisergrab ist entschieden das reichste (240 Statuetten und Reliefs) und lebendigste seiner Art, der liegende Monarch ein Wunder von peinlicher Feinarbeit.

4. **Die Rheinlande.** Als Durchzugsland der Früh- und Hochgotik hatte das obere Rheinland seine Mittlerrolle ausgespielt. Die Welle stieß nun eher aus dem Binnenland zurück. Wenigstens können wir heut bei den großen Verlusten, die gerade Basel, Straßburg, Mainz erlitten haben, die festlokalisierte, schulmäßige Entwicklung nicht mehr so klar erkennen als in Schwaben und Franken. Von Eigenart sind erst wieder die Ausläufer, die meist schon ins neue Jahrhundert hinüberreichen. So in Basel Hans Wydyz, von dem ein famoser, sehr dramatischer Dreikönigsaltar von 1505 nach Freiburg gelangte, während eine zierliche Buchsbaumgruppe eine neue Beobachtung des Nackten erweist, die mit dem Italismus noch gar nichts zu tun hat (Abb. 97). Den anderen, wildbarocken Ausgang der Gotik sehen wir an einem prachtvollen Altar in Breisach (Abb. 98) von H. L. 1526, wo das Gewand einfach zur Arabeske gemacht ist, „ein verwegen hingewühltes Schnörkelwerk", offenbar in dem Streben, einmal die Bewegung der Formen und Goldlichter bis zur letzten Möglichkeit auszukosten. Auch im Münster zu Freiburg sind neben edlen und hohen Sachen (Schnewlin- und Lochereraltar) ähnliche Spätwerke (Annenaltar), wo die Gewänder wie nasse Handtücher gewunden sind oder wie Bomben durch die Luft schießen. Der Isenheimer Altar in Colmar um 1510, dessen gemalte Flügel uns bei Grünewald beschäftigen werden, hat nur eine wahrhaft große Figur, den thronenden Antonius, dessen Kopf einmal nicht das ewige, zermürbte Gefühl, sondern einen königlichen Willen ausdrückt.

In Straßburg blieb die Steinplastik, auch im Bauverband, regsamer als anderswo. Von jenem Nicolaus v. Leyen waren bis 1870 am alten Kanzleigebäude zwei ungemein lebensfrische Büsten von 1464 erhalten, ein bärtiger Alter und ein reizendes Mädchen, beide lächelnd, angeblich der Graf Jacob v. Lichtenberg und seine Geliebte, die „schöne Bärbel v. Ottenheim". Ein vornehmes Mittelmaß zeigt uns dann das Bocksche Epitaph (Abb. 99), bezeichnet V. S. 1480, in der Katharinenkapelle des Münsters mit den Stiftern und dem Tod Mariens, ganz vorzüglich im Raumgefühl und in der Komposition. Die plastisch-architektonische Verschwisterung, der wir schon so oft begegneten, kann hier an der Münsterkanzel von Hans Hammerer

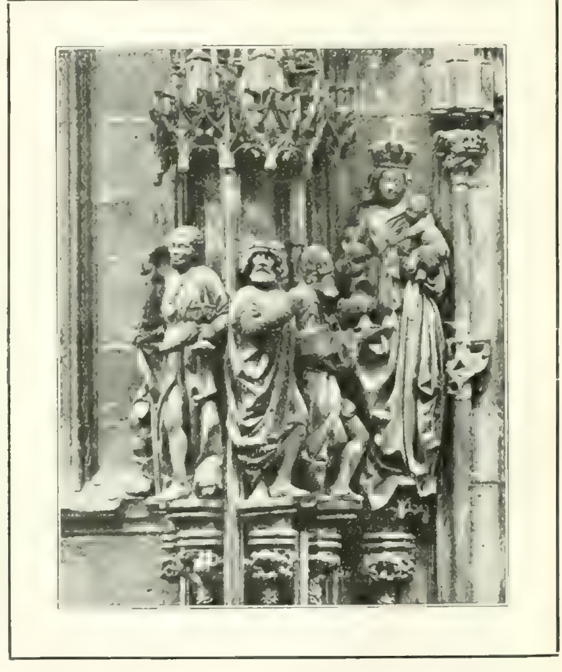


99. Tod Mariä in der Katharinenkapelle. Straßburg.

1485—87 in einer neuen, gesättigten Spielart geschaut werden; sie äußert sich noch einmal in vollem Prunk am Portal der Laurentiuskapelle von Jacob v. Landshut um 1500 (Abb. 101), wo das künstlerische Gefühl, selbst in den Proportionen, gering, die malerische Wirkung aber ganz packend ist. Die vom Bauzwang befreite Plastik, die sich nun selbst mit Vorliebe in Wegsäulen, Denksteinen, Stationen, Ölbergen, Kalvarienbergen (Abb. 100) hinaus in die freie Luft rettete, sehen wir an den Trümmern eines Ölbergs aus St. Thomas (Abb. 102) in einer schwer zugänglichen Münsterkapelle, dessen Schöpfer sich in der Schilderung verwegener und verhauener Landsknechte eine wahre Güte getan hat. Die ursprüngliche panoramische Aufstellung in einer Nische ist an einer geringeren Wiederholung von 1523 in Offenburg erkennbar. Der schönste und wertvollste Ölberg der Rheinlande beim Dom in Speier, 1509 von Lorenz von Mainz geschaffen, wurde leider 1820 durch die Zerstörungswut der Aufklärung bis auf weniges vernichtet.



100. Ohnmacht Mariä von einem Kalvarienberg. Straßburg, Museum.



101. Vom Laurentiusportal am Münster zu Straßburg, linke Seite.

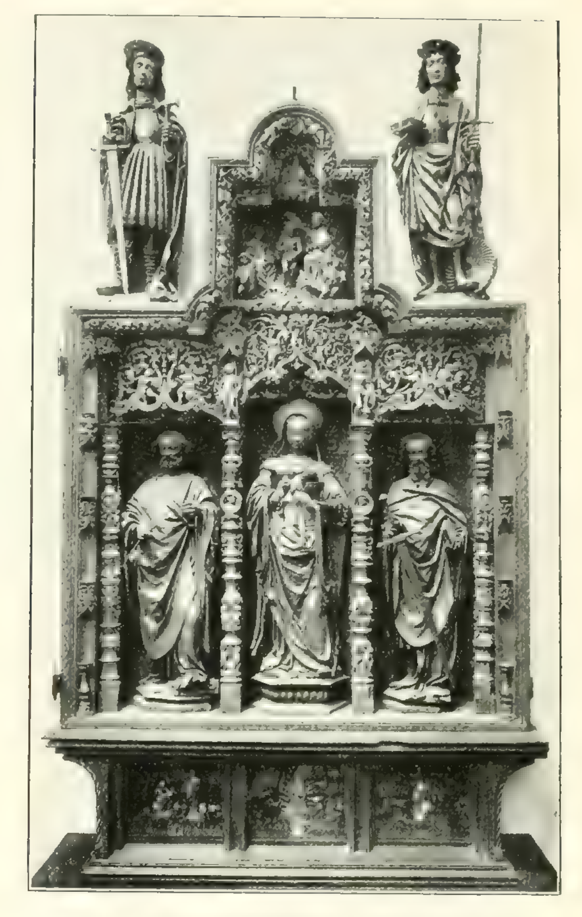


102. Ölberg von 1498 aus St. Thomas im Münster zu Straßburg.

Für den ganzen **Mittelrhein** hatte Mainz die Führung und nur die ungeheuren Verluste an jeder Art von Kunstbesitz haben es verschuldet, daß wir es nicht auf die gleiche Stufe wie Ulm und Nürnberg stellen können. Nur die Prälatengräber im Dom geben eine lückenlose Entwicklungsreihe durch das ganze 15. Jahrhundert, die dann in einem begnadeten Künstler, Hans Backoffen aus Sulzbach († 1519) mündet. Er kommt aus der Schule Riemenschneiders und verrät dies noch in dem ersten seiner Bischofsgräber, des Berthold von Henneberg 1504, in der Haltung, Kopfneige, im brüchigen Gewand, obwohl auch schon die freieren und männlicheren Züge, namentlich in den kleineren Figuren des noch ganz gotischen Rahmens, sich offenbaren. **Nun schreitet er in seiner Art gewaltig fort.** Dem Erzbischof Jacob v. Liebenstein, † 1508, gibt er einen unter dem Gewand deutlich empfundenen Körper und eine „bisher in Deutschland nicht gekannte Leichtigkeit und Vornehmheit der Haltung". Ganz reif und groß zeigt er sich an dem Grab Uriels v. Gemmingen 1514 (Abb. 103). Wie anderwärts schon früher (S. 48) ist die Figur in Handlung gesetzt und kniet, empfohlen von Martin und Bonifaz, vor dem Kreuz. „Es ist das künstlerisch stärkste Epitaph der Epoche, ein Sturm leidenschaftlichen Lebens und doch volle Monumentalität." Durch diese Eigenschaften sind auch die großen Kalvarienberge dieser Zeit ausgezeichnet, deren Verbreitungsgebiet uns die rasche Anerkennung der Mitwelt verbürgt. Der schönste, ursprünglich bemalte und vergoldete, mit sieben Figuren auf dem Domfriedhof in Frankfurt 1509, ein kleinerer mit drei Figuren auf dem Peterskirchhof ebenda 1510 und in Hattenheim, ein fünffiguriger, sehr zerstört, in Wimpfen a. B., ein sechsfiguriger aus des Meisters eigener Stiftung (1519), gegenüber der Ignatiuskirche in Mainz, und zwei derbere Schulwerke 1520 in Eltville. Unter den eigenhändigen Grabmälern ist ergreifend ein Jüngling in Kronberg, Walter v. Reiffenberg 1517, der in schwärmerischer Andacht vor der Madonna kniet, ein betender Mann (Eselweck) in ganz flachem Relief mit geistvollem Kopf und ein Ehepaar (v. Allendorf 1518) vor der hl. Anna selbdritt in Eberbach. Backoffen hat innerlich die Gotik überwunden und nur äußerlich ihr Schmuckwert und das Gewand (in weicher Kräuselung) beibehalten. Ein kräftiger Schüler, der sich noch unter der Marke M. LGP. H. verbirgt, hat auch dies abgetan, ohne der Renaissance zu verfallen. Nämlich an einem Doppelgrab in Handschuhsheim bei Heidelberg 1519. Aber damit verstummt er, offenbar wie so manch



103. Hans Backoffen, Grabstein Uriels von Gemmingen. Mainz, Dom.



104. Johann Douvermann, Crispinusaltar. Kalkar.



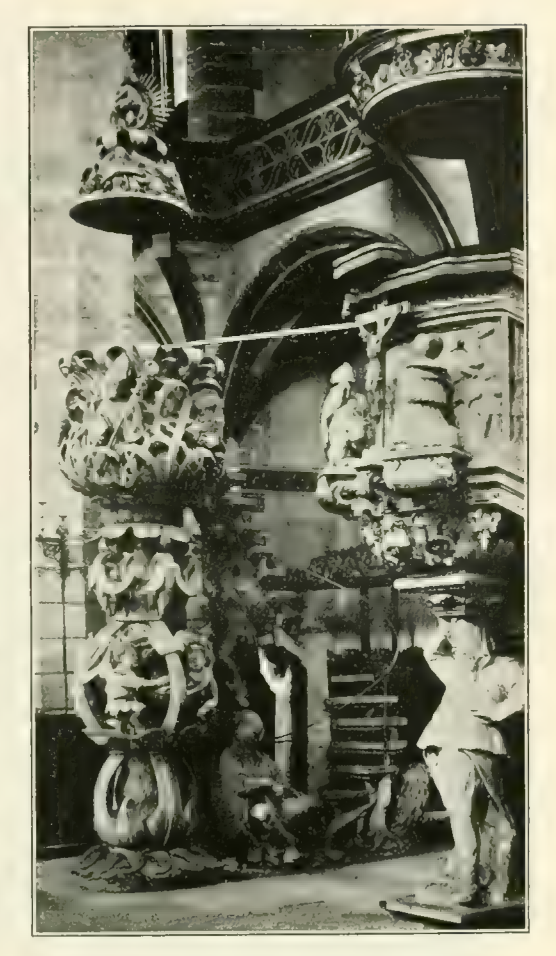
105. Joh. Beldensnyder, Der Sündenfall. Münster i. W.



106. Fußwaschung von einem Altar 1492, Nikolaikirche. Kalkar.

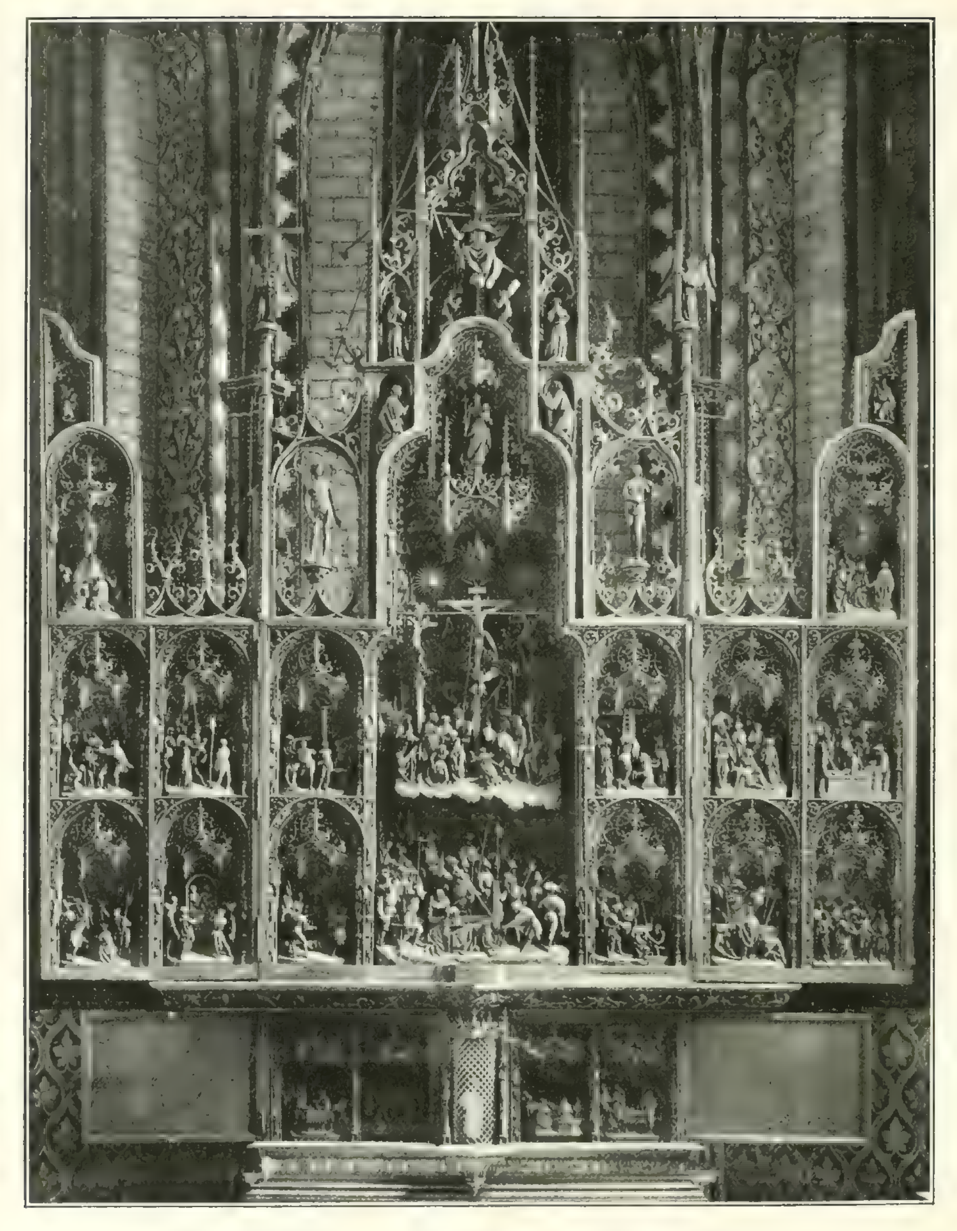
anderer auf gleichem Entscheidungspunkte von der großen Woge des Italismus mitgerissen. Andere Schulwerke sind zahlreich, in Oberwesel, Johannisberg, Kiedrich, Oppenheim, Trier. Dort vollzieht sich (an dem Epitaph des Erzbischofs Richard v. Greiffenclau 1525—27) die Umkleidung der noch ganz Mainzischen Devotionsgruppe mit echter Renaissance (s. u.).

Am **Niederrhein** versagte Köln fast gänzlich. In den Grenzstädten gegen Holland zu drängte sich aber mächtig die niederländische Kunst der glänzenden Schnitzaltäre (S. 20) vor, teils mit fertiger Ware, teils durch eingewanderte Schnitzer, die man als „Schule von Kalkar" zusammenfaßt, obwohl auch die Nachbarn, Xanten, Kleve, Wesel und Emmerich, ihren Anteil haben. Den von der oberdeutschen Art so verschiedenen Aufbau haben wir schon berührt: Dramatische Gruppen in kleinen Vollfiguren, zierliche Rahmen und Baldachine, die ganze Richtung und der Arbeitsbetrieb mehr kunstgewerblich als künstlerisch, die Bemalung meist aufgegeben. Die besseren Werke sind etwa diese: In Kalkar der Marienaltar (Abb. 105) von Arnt aus Zwolle 1483—93, mit zehn Szenen (sieben Freuden Mariä) ohne Scheidung; die Predella von Everhard von Monster; der Hochaltar von Meister Loedewick 1500, die ganze Passion in einem Feld mit 208 Figürchen, deren Ausdrucksfülle und Bewegungsreichtum erst bei eindringender Nahsicht offenbar wird; Annenaltar von Derick Boegert 1490, mit der fast lebensgroßen hl. Sippe in breitem Gewandstil. Dazwischen fällt dann ein reizvoller Marienleuchter 1511 von Heinrich Bernts, Maria in einem Kranz, der die Wurzel Jesse darstellt; und eine pathetische Kreuzigung vom ehemaligen Apostelbalken. Der letzte, kunstreichste Gotiker ist Heinrich Douvermann, † 1528, ein Miniaturist der Plastik, der die zartesten Pflanzengewinde und die feinste Detaillierung dem Holze ablistet. Hauptwerke: der Sieben-Schmerzenaltar 1521 in Kalkar und der Marienaltar in Xanten, wo je in der Predella der schlafende Jesse hinter einem Schleier von Ranken und Blättern resp. Disteln die höchste Bewunderung erregt. Nach seinem Tode zieht in Kalkar die Renaissance ein, die sein Sohn Johann (Crispinusaltar 1540, Abb. 104) und Arnold von Tricht (Johannesaltar 1543) mit den allerzierlichsten Rahmen und Laubfüllungen erfüllt meinen, während sie in den Figuren die alten Formen, nur etwas geglattet und verschönt, beibehalten. In Xanten aber entstand im letzten Augenblick noch das beste Steinwerk des Niederrheins, vier Stationen in Nischen und eine Kreuzigung 1525—36 mit lebensgroßen Figuren, inszeniert wie die Gruppen der Schnitzaltäre.



107. Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg.

5. Auch in **Westfalen** finden wir flandrische Altäre oder deren Nachahmung, meist in der Form, daß ein großes Mittel- und zwei kleinere Seitenfelder Kreuzigung, Kreuztragung



108. Hans Brüggemann, Der Bordesholmer Altar in Schleswig.
(Aufnahme der Königl. Meßbildanstalt, Berlin.

und Auferstehung und in den Gründen andere Passionsszenen tragen (so gut erhalten in St. Johannes zu Osnabrück von 1512). Aber in dürftigen und trümmerhaften Resten tritt uns auch ein einzigartiger Künstler entgegen, Henrik Beldensnyder (1522—37 genannt). Er geriet später unter die Wiedertäufer und hat vielleicht beim Bildersturm seine eigenen Werke zerschlagen helfen. Wir kennen davon nur eine Gruppe des Einzugs Jesu (Abb. 109) und zwei Apostel (Petrus und Paulus) vom Giebel des Domes in Münster, alles durch erstaunliche Eigenart ausgezeichnet. Er nimmt wie Kraft die Leute vom Markt, Münsterische Bauern in derben Tuchkleidern, mit aufgerissenem Mund, dramatisch erregt; in den Formen nichts mehr

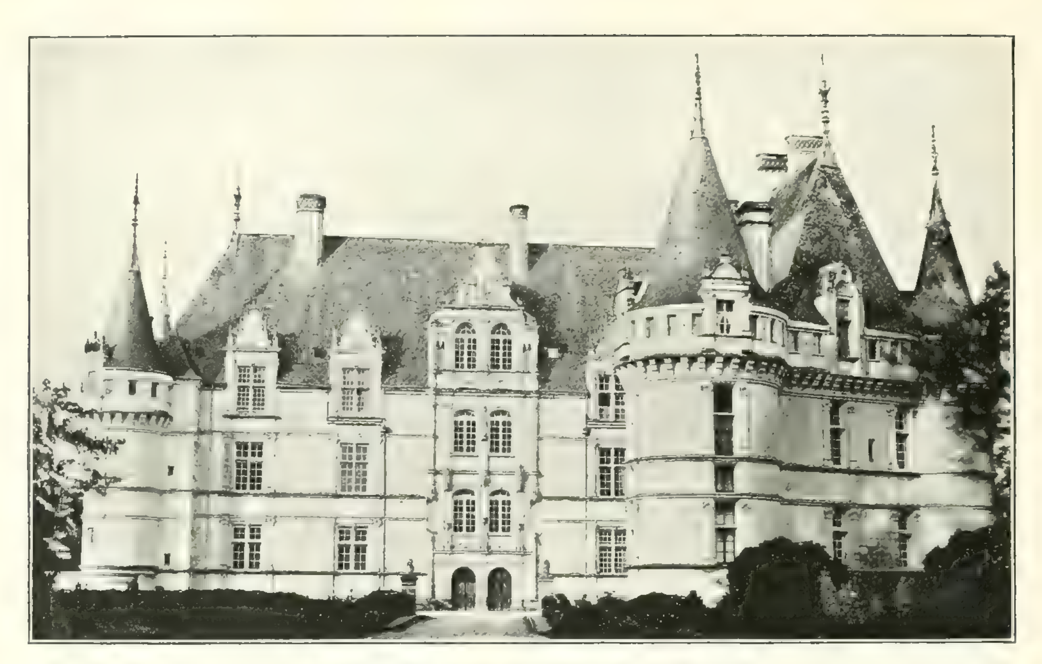
von der spitzen, zerfurchten und zerknitterten Manier, sondern die große und edle Sprache des 13. Jahrhunderts. Sein Sohn (?) Johann hat sich noch lange an der herben Kraft genährt (Domlettner 1537—42; Abb. 106), schließlich aber doch dem netten runden Mischstil nachgegeben, der überall und unaufhaltsam von den Niederlanden hereindrang.

In den Nordmarken ragt durch einen ruhigen, gefälligen Schönheitssinn Hans Brüggemann hervor. Sein Hauptwerk, der Altar aus Bordesholm im Dom zu Schleswig (1514—25) (Abb. 108) zeigt in 16 vielfigurigen Feldern die ganze Leidensgeschichte, wobei schon Dürers kleine Passion reichlich ausgebeutet ist, während im Aufbau, in der Gruppenbildung und Tracht flandrische Vorbilder befolgt sind, durch Geschmack und treffliche Technik im unbemalten Eichenholz zu einem eigenen Stil erhoben. Brüggemanns würdig ist noch der Goschhofaltar in Kiel, dessen Untersatz die 14 Nothelfer in einer famos gruppierten Reihe zeigt.

6. Auf **Mitteldeutschland** drückte der neue Nürnberger Stil so gewaltsam, daß der Stand guter Nachahmung auch in betriebsamen Schulen wie in Erfurt und Saalfeld nicht überschritten wurde. Um 1500 zogen sich tüchtige Kräfte in den erzgebirgischen Bergstädten zusammen, wo ihnen am Bauschmuck der neuen Stadtkirchen ungewöhnlich reiche Aufgaben gestellt wurden. In Annaberg die „schöne Tür" (ursprünglich an der Franziskanerkirche, 1512 vollendet) mit der Dreieinigkeit von Engeln usw. verehrt, die Tür der alten Sakristei 1518, die Emporenbrüstungen mit 100 Feldern (die ausführlichste Bilderbibel des Neuen Testaments und die menschlichen Lebensalter) 1514—17 von Franz von Magdeburg, frisch erzählt, aber ungleich, oft hart und derb in den Formen. In Chemnitz das Portal der Schloßkirche 1525, ein angeblendetes Gerüst von rohen Baumstämmen, darin Heilige in breitem, manierierten Stil; eine Stäupung Christi aus Holz, kraß volkstümlich. In Freiberg die Tulpenkanzel (Abb. 107), ein phantastischer Blütenkelch, die Treppe in Holznachahmung aus Bohlen und Ästen, der Meister sitzt andächtig am Fuß, der Geselle hockt als „Stütze" oben, gewiß ein spielerischer Naturalismus, der nach Freiheit ringt, in den Motiven aber sehr auf Krafts Sakramentshäuschen zurückgeht. Der „Baumstil" als Rahmenwerk ist überhaupt von da weit umhergetragen. In Zwickau endlich eine ernste, förmlich blutige Beweinung Christi, furchtbar manieriert. So lagen auch hier Keime, Regungen und neue Probleme nebeneinander, ohne Zukunft.



109. H. Beldensnyder, Vom Einzug Christi.
Dom in Münster.



110. Schloß Azay le Rideau. Gesamtansicht.

II. Die außeritalische Renaissance.

Das 16. Jahrhundert.

A. Frankreich.

1. Die Baukunst.

Nachdem Italien ein Jahrhundert von den übrigen Völkern fast unbeachtet an der Schöpfung einer neuen Kunst gearbeitet hatte, wird es plötzlich um 1500 als Lehrmeister des wahrhaft Schönen überall anerkannt und der Italismus beginnt seinen Siegeslauf durch Europa. Volkspsychologisch ist dieser Vorgang nicht leicht begreiflich. Die Gotik hatte ihre Kräfte noch keineswegs verausgabt. Sie war, wie wir sahen, auf dem besten Wege, sich von den Auswüchsen der jüngsten Entwicklung zu reinigen und die Ziele höher zu stecken. Je weiter wir von der Epoche des Umschwungs Abstand gewinnen, je nüchterner wir den Gewinn überschlagen, den die vier Jahrhunderte der Nachahmungskünste den außeritalischen Völkern gebracht haben, um so rätselhafter erscheint uns diese plötzliche Lähmung aller nationalen Kräfte, diese unwürdige Verleugnung der heimischen Überlieferung, diese krankhafte Sucht, das Eigne zu vergessen und eine landfremde Formensprache -- oft kindlich genug — vorzutragen. Frankreich zumal, das Mutterland der Gotik, beansprucht den Ruhm, die Renaissance am frühesten und reinsten gelernt zu haben und tut sich gut auf den kleinen nationalen Einschlag, den es allerdings der eingeführten Kunstweise zu geben wußte.

Einige historische Erinnerungen lehren uns den Umschwung etwas und doch nur äußerlich verstehen. Die französischen Könige Karl VIII., Ludwig XII. und Franz I. hatten auf ihren italienischen Feldzügen die „Kultur der Renaissance" an der Quelle kennen gelernt, die reichen und bequemen Stadtpaläste, die Landhäuser und Gärten, die Schauspiele, Festzüge, Tafelfreuden, kurz die ganze Verfeinerung des Lebens und Wohnens, der Geselligkeit und des Naturgenusses.

Mit aller Lebhaftigkeit der Franzosen waren sie darauf eingegangen und mit dem brennenden Wunsche heimgekehrt, ihre alten finstern, engen unwohnlichen Burgen nach jenen hohen Mustern umzuwandeln oder durch Neubauten zu ersetzen. Und das sicherste schien ihnen mit der Sache zugleich die Form zu übertragen, womöglich gleich die italienischen Künstler nach sich zu ziehen, die so etwas machen konnten. Es ist uns heute kein Zweifel mehr, daß die heimische Gotik ähnliche Aufgaben ebensogut oder besser, beweglicher, bildungsreicher hätte lösen können. Sie war ja bisher im bürgerlichen Bauwesen noch kaum zum Wort gekommen. Nach den köstlichen Proben, die sie in Klosterbauten, in Bischofs- und Prälatenhöfen, in Rat- und Gildenhäusern abgelegt hatte, durfte man ihr weit Größeres zumuten. Ja in ihrer unendlichen Wandlungsfähigkeit kam sie dem Neuen dienstbar entgegen, nahm seine Planungen, selbst seine Schmuckformen an. Ein Lebensalter lang (1495—1525) bleiben die Konstruktionen noch durchaus gotisch. Es entsteht ein reizender Mischstil, der an heiterer Pracht und Formenlust nicht wieder seinesgleichen gefunden hat. Aber unversehens wird dieser Bund gelöst, das Gotische abgestoßen, der italienische Formenkanon — wenn auch mit großer Freiheit — zur Alleinherrschaft erhoben. Die Regierung Franz' I. (1515—47) ist die Zeit eines grundsätzlichen Stilwandels, einer Frührenaissance, die als reiner Italismus endet. Die fünf großen Meister Lescot, Goujon, De l'Orme, Ducerceau und Bullant, die sämtlich in Italien studiert hatten, klären Fremdes und Einheimisches zu der klassisch französischen Hochrenaissance ab (1535—70). Darnach greift eine zugleich willkürlichere und trocknere Spätrenaissane Platz, die unvermerkt ins Barock übergeht (1570—1615).

Die Renaissance in Frankreich ist also anfänglich eine Kunst der Könige und des hohen Adels. Sie kam wie eine neue höfische Mode und ihr Arbeitsfeld ist wesentlich der Schloß- und Palastbau, ihr Gebiet die mittlere Loire (Touraine) und die untere Seine (Isle de France und Normandie), die Jagdgründe der französischen Könige. Unter ihnen ist Franz I. ein Kunsteiferer von ungewöhnlichem Bauverstand. Seine Erlasse sind eingehende Programme, worin Raumbildung und Stil ganz klar bestimmt werden. Daraus erkennen wir auch das Ziel, welches dem Herrscher vorschwebte, aus der mittelalterlichen Enge und Regellosigkeit herauszukommen ins Freie und Gesetzmäßige. Ein Palast von ganz symmetrischer Anlage, innen den Bedürfnissen des Wohnens angepaßt, außen ansehnlich durch eine wohlklingende Fassade mit gleichmäßigen Fensterreihen, ringsum Wasser, Gärten, Wiesen und Wälder, dies ist das vorschwebende Ideal. Wie Franz I. seine Würdenträger, aber auch reiche Bürger in den Städten anspornte, ihm nachzueifern, erfahren wir aus gleichzeitigen Berichten. Aber auch die späteren Könige und die königlichen Frauen wirkten meist ganz persönlich auf Stil und Geschmack. Und so haben die Franzosen ein gewisses Recht, die wechselnden Stile nach ihren Regenten zu benennen; die grandiose Konzentration der französischen Kultur nimmt jetzt ihren Anfang: die Herde folgt dem Hirten.

1. **Der Mischstil.** Eine Reihe von Bauten aus der Jahrhundertwende führen uns evident vor Augen, daß die neuen Bedürfnisse und Stimmungen vollkommen und restlos durch die Gotik gedeckt werden konnten. Karl VIII. begann 1498 mit großen Absichten den Umbau des sehr unregelmäßigen Schlosses Amboise an der Loire. Sein früher Tod hemmte die Fortsetzung. Ludwig XII. (1498—1515) schuf aber das alte Schloß Blois, wo er geboren war, zu einer glänzenden Residenz um. Zwei rechteckig aneinander stoßende Flügel, an der Hofseite mit Arkaden, sind davon erhalten, das Portal mit dem Reiterbild des Königs in einer Nische, die Fensterreihen in drei Geschossen, die Balkone, Dachgiebel und Wendeltreppen und alles Detail ist gotisch; an den neuen fremden Stil erinnert nur die Dekoration der Arkadenpfeiler. Etwas fortgeschrittener war dann der Palast, den Kardinal Georg v. Amboise für das Bistum Rouen in Gaillon baute (1502—10), auf der Grundlage einer alten Burg eine ziemlich



111. Hotel Bourgthéroulde in Rouen.



112. Chor von S. Pierre in Caen.

quadratische Vierflügelanlage, die Ecken durch Türme betont, die steilen Dächer mit Gaupen, Kaminen und Dachkämmen malerisch belebt, die Kapelle herrlich ausgestattet. Die Revolutionäre haben dies bis auf formlose Mauern zerstört, nur ein kleines Stück des Torhauses ist gerettet und nach Paris übertragen (im Hof der école des beaux arts). Die gotischen Rahmen sind daran durch Pilaster ersetzt und zwischen den Fensterreihen sind runde Medaillons mit Römerköpfen eingelassen; das ist schon ein merklicher Schritt, die äußere Haut der Fassade italisch zu gestalten. Einige köstliche Blüten des Mischstils und zwar von denselben Händen birgt jedoch Rouen selbst, das Hotel Bourgthéroulde (Abb. 111), dessen Hauptflügel üppige, gotisch phantastische Dachfenster, aber auch Renaissancepilaster zeigt, die Mauer in freier, ganz einziger Art bedeckt mit biblischen Reliefs, während der jüngere Seitenflügel aus Franz' I. Zeit überhaupt in Relief und Dekoration der zierlichsten und elegantesten Art aufgelöst ist. Womöglich noch feiner, in das neue Ornament verliebter ist Roland le Roux an dem Haus Bohier am Domplatz von 1509, das durch Lisenen und Pilaster gegliedert und mit Arabeskenfriesen, Girlanden, Wappen, Emblemen der reichsten Erfindung und zartesten Ausführung übersponnen ist. Fern hiervon, am herzoglichen Palast in Nancy, treffen wir ein Portal mit dem Reiterbild des Herzogs Anton (von Mansuy Gauvain 1512), wo die Kreuzung des flammenden Stils mit dem Ornament der Renaissance noch inniger und wunderlicher ausgefallen ist.

Alles dies wird aber in den Schatten gestellt durch den Chor der Kirche von S. Peter zu Caen (Abb. 112) von Hector Sohier (1521 begonnen). Die Konstruktion und die Funktionsglieder sind noch echt gotisch aber mit wahrhaft genialem Geschmack in die Formen der Renaissance eingekleidet, umgebildet und übergeleitet, als ob beides seit Jahrhunderten so zusammengewachsen wäre.

2. **Franz I. und die Frührenaissance.** Die Bauten Franz' I. eilen mit großen Schritten der reinen Renaissance zu. Zu den Mischlingen kann man noch den nördlichen Flügel des Schlosses zu Blois (1515—19) rechnen, insofern eine reiche, zum Teil recht volkstümliche Dekoration alle Linien umwuchert. Die berühmte, aus der Mitte der Hoffassade vorspringende



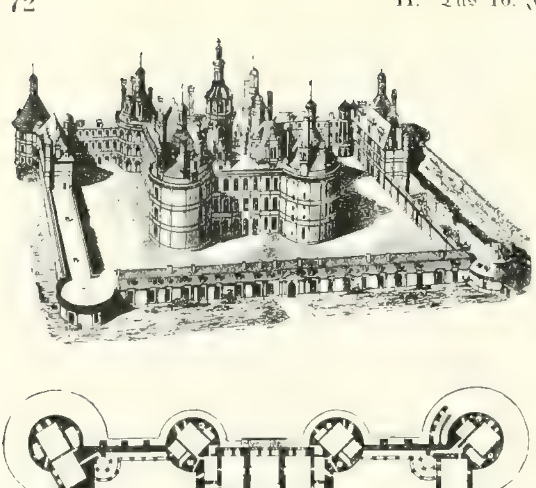


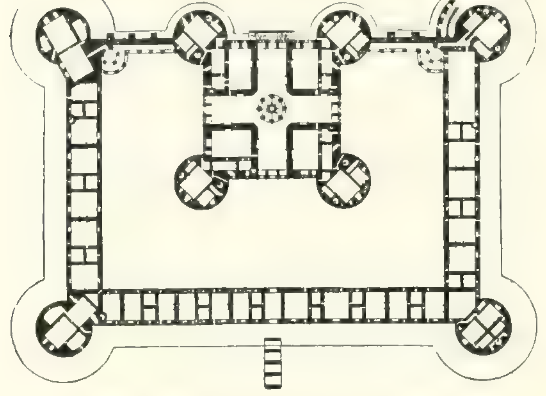


113. Portal des erzb. Palastes in Sens.

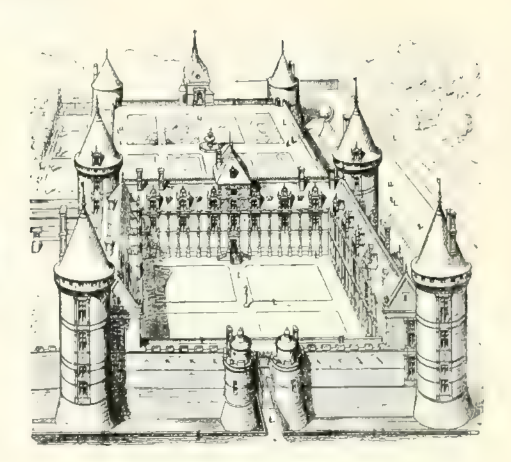
114. Detail vom Bau Franz' I. in Blois.

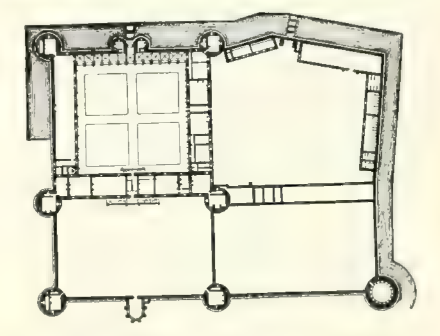
Wendeltreppe kann als genaues Seitenstück zum Chor von St. Peter in Caen gelten. Sie ist gotisch konstruiert und an den Pilastern mit (gotischen) Bildhäuschen besetzt. Die Einzelglieder und Details haben aber reine Renaissanceformen angenommen (Abb. 113), wobei freilich alle „guten Verhältnisse" beider Stile in Verwirrung gerieten. Es folgen zahlreiche Jagdschlösser, die der weidfrohe König überall dahin baute, wo es gerade tüchtige Hirsche gab. So Chambord bei Blois (1519—35; Abb. 115) in reizloser Ebene, noch burgmäßig: Ein inneres Quadrat mit mächtigen Wohntürmen an den Ecken, in der Mitte ein Donjon, der als doppelläufige Spindeltreppe dient, von ihm im Kreuz ausgehend je vier Säle; und ein äußeres von vier Flügeln, in den Ecken wieder Türme, nie ganz vollendet, alles in Einzelwohnungen aufgeteilt, eine große Karavanserei für den Herrn und seine Jagdgenossen. Zu den mageren antikisierenden Formen steht die Zerklüftung des Daches in unversöhntem Gegensatz. Es hat fast die Silhouette einer Kathedrale. Als Meister gilt Pierre Nepveu genannt Trinqueau. Stilgeschichtlich bedeutender war das Schlößchen Madrid (Abb. 118) im Boulogner Wäldchen (seit 1525), nur ein manoir im französischen Sinn, da hier wenigstens äußerlich und zwar von der Hand eines Franzosen, Pierre Gadier, die italischen Verhältnisse getroffen waren. Die zwei unteren Geschosse waren in Arkadengänge aufgelöst, die oberen durch die Fensterrahmen organisch gegliedert, die zahlreichen Eck- und Treppentürmchen quadratisch in „Pavillons" umgebildet, das Ganze in straffe Einheit gezwungen. Das Innere hatte in jedem Geschoß einen großen Saal, beiderseits symmetrisch Einzelwohnungen der Kavaliere, jede mit Kabinett, Garderobe und besonderem Eingang, wie es der lockeren Gesellschaft bequem war. Es ist schade, daß dies wichtige Dokument der Kultur in der Revolution spurlos zerstört wurde. Dafür ist uns aber



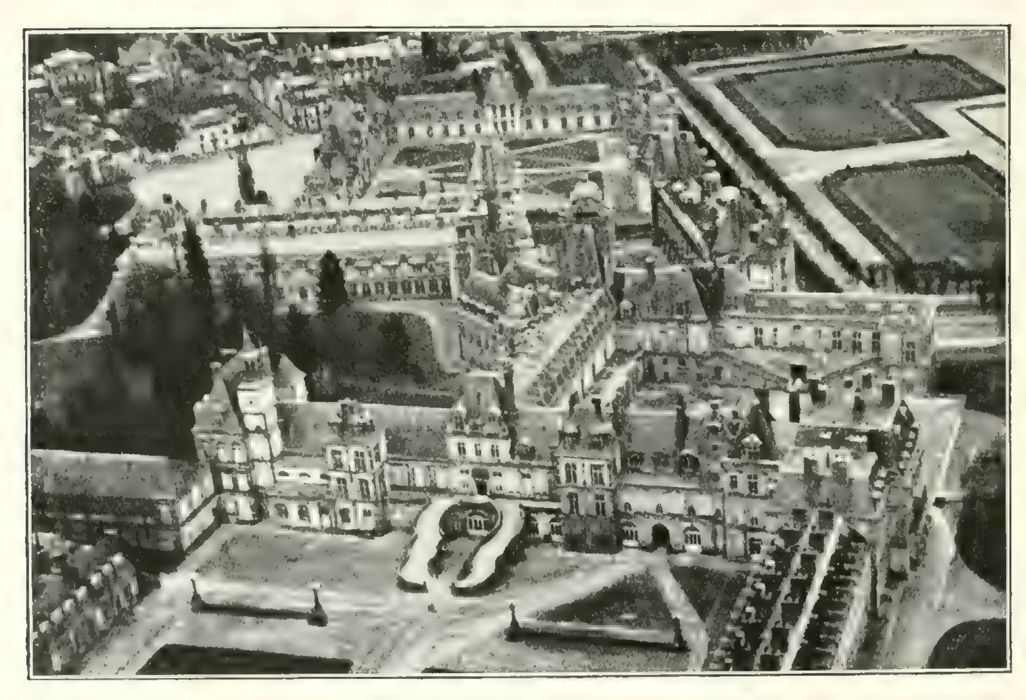


115. Schloß Chambord. Ansicht und Grundriß.

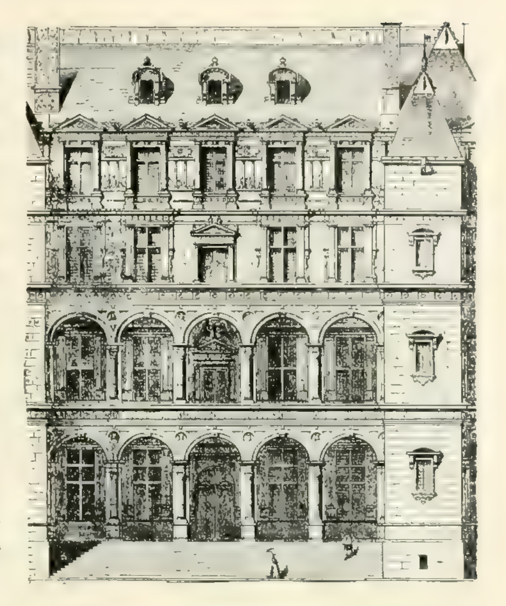


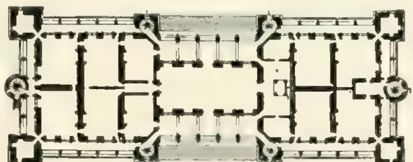


116. Schloß Bury. Ansicht und Grundriß.



117. Schloß Fontainebleau vom Ballon gesehen.
(Aus Schelcher & Omer-Decugis, Paris vue en ballon.)





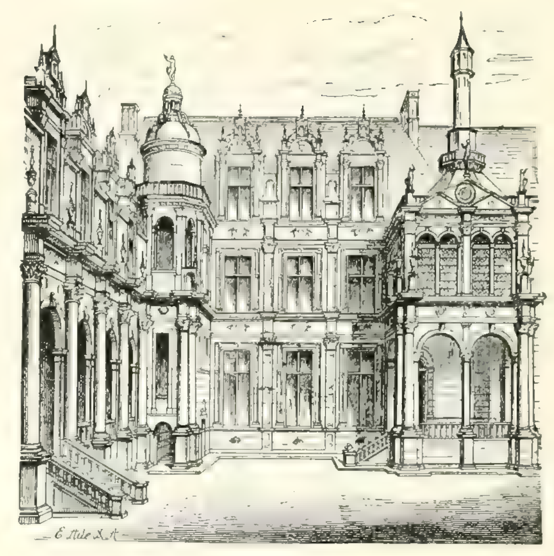
118. Schloß Madrid. Mitte der Fassade und Grundriß.

Fontainebleau (Abb. 117) erhalten, wo sich für Franz I. der Begriff der (ländlichen) Residenz allmählich verkörperte (seit 1528). Er baute zunächst eine ältere unregelmäßige Anlage um den „ovalen Hof" so um, daß außer den Wohnungen der königlichen Familie ein ovaler Spielsaal, eine Kapelle, ein Haus der Leibgarde, darüber ein Tanzsaal, und ein Torhaus den Hof umschlossen, fügte aber alsbald einen neuen „Hof der Fontänen" hinzu, der, nach dem Park offen, von der „Galerie Franz I.", dem Theatersaal und einem neuen Wohnflügel gebildet wird. Letzterer bildete mit seiner rückwärtigen Verlängerung, der Dreifaltigkeitskapelle, die Basis eines dritten quadratischen Hofes, nach dem Gipsabguß des Markaurelpferdes der „Hof des weißen Pferdes" genannt, dessen beide Flügel fürs Gefolge bestimmt waren. So war alles in die Breite gewachsen und wurde durch die Zubauten Heinrichs IV. noch weitläufiger. Die Flügel haben selten mehr als zwei Geschosse, die luftigen Dachgiebel und die üppige Zierlust ist verschwunden. Die äußere Gliederung ist karg und bestimmt auf nackte römische Schulform — Pilaster, Arkaden, Simse usw. — beschränkt. Wahrscheinlich hat Serlio, der Schulmeister des Jahrhunderts, der 1528 als „Maler und Architekt des Königs" berufen war, bestimmenden Einfluß gehabt. Auch für die Ausstattung wurden Italiener unter Primaticcios Führung (1532) berufen, die u. a. den Ballsaal und die Galerie Franz I. mit Stuck und Gemälden in Giulio Romanos großer und flüchtiger Manier auszierten.

Die Adelsschlösser, die im Gebiet der Loire, in der Normandie, aber auch im Süden ungemein zahlreich auftreten, begleiten diese Entwicklung, ohne wesentliche Neuerungen zu bieten. Auf dem Standpunkt von Blois steht beispielsweise die überaus kunstvolle Wendelstiege des Schlosses von Châteaudun, die indes schon in das Gebäude eingezogen ist; ferner das Schloß Chenonceaux mitten im Cher, ein Quadrat mit Ecktürmen, ausspringender gotischer Kapelle und Bibliothek und Hermen zwischen den gepaarten Fenstern (Abb. 119). Erst Diana von Poitiers ließ 1555 die Brücke und den Flügel darüber herstellen. Auch Azay-le-Rideau (Abb. 110), auf einer Insel des Indre 1520 ff. bewegt sich zum Teil noch in den gotisch-italischen Mischformen von Blois, besonders an der Fassade des Portal- und Treppenhauses, die zwar in die Fassade eingerückt, aber doch echt gotisch als „Drücker" reicher behandelt wurde. Als Seitenstücke von Chambord kann man ansehen das Schloß Bury (seit 1515; Abb. 116), nur noch als großartige Ruine erhalten, eine quadratische Vierflügelanlage mit Ecktürmen um einen Ehrenhof (cour d'honneur), daneben der Wirtschaftshof (basse cour), hinter beiden der Blumen- und der Gemüse- und Obstgarten, ein typischer Grundriß für die Übergangszeit. Hier auch schon als Prachtstück des Schloßbaues die lange Galerie H. Ferner Schloß Ussé mit seinen reichen Dachformen und seinem Kapellentor, das vom Ornament „wie von einem Gewebe Brüsseler Spitzen überflutet wird". Oder das Château de Sude (vollendet 1535), mit seinen riesigen



119. Schloß Chenonceaux. Mitte.



120. Hof des Schlosses Chantilly. (Ducerceau.)

vier Ecktürmen ein Muster des Überganges von der Wasserburg zum unbewehrten Schloß. Den dekorativen und plastischen Überschwang etwa nach dem Stil Hektor Sohiers findet man besonders in der Normandie, wo die Landschlösser wie Rocher de Mésanger oder Chanteloup außen festungsartig ernst, innen, an den Hofseiten aber ungemein lustig, übermütig und in allerhand Zierlichkeiten geradezu unerschöpflich sind. Das ist, als ob sich die nordisch-ungebundene Phantasie noch einmal austoben wollte, bevor der strenge römische Lehrmeister Ordnung stiftete.

Auf dieser Stufe steht auch ein merkwürdiges kleines Denkmal, das sog. Haus Franz I. (Abb. 121), das aus dem Dorfe Moret nach Paris auf die elyseischen Felder versetzt wurde (mit störenden Zusätzen und Ergänzungen). Wie hier eine Art römische Ordnung mit Arkadenfenstern und üppigen Säulchen, ein Figurenfries und ein Oberstock mit kleinen Rechteckfenstern übereinandergesetzt wurden, das spottet aller Regel und ist doch untadlig.

Auf der Stufe von Madrid steht dann Schloß Chantilly (Abb. 120) n. w. von Paris an der Oise, ein Wasserschloß, dessen älterer Bau um einen Dreieckhof gebaut ist; der große Saal mit offenen Arkaden, und der Pavillon vor dem Treppenhaus schwenken schon merklich in die reine „Fassadenmusik" ein. Auch das Hotel Ecoville in Caen, 1530 durch Blaise le Prestre errichtet, hat bei aller Freiheit und Wechselfülle der äußeren Glieder, die den Hof überaus malerisch gestalten, eine nüchterne, rein architektonische Gesinnung.

Die Städte und das Bürgertum gingen bei weitem nicht so frisch auf die Neuerungen ein wie etwa in den Niederlanden. Aber immerhin finden sich schon aus der Frühzeit Bürgerhäuser mit Arkadenhöfen wie in Orleans (sog. Haus der Agnes Sorel und Franz I.), Rathäuser des neuen Geschmacks (in Orleans und Beaugency 1525), unter denen das Hôtel de ville von Paris (1533 [Abb. 122], von der Kommune 1871 zerstört, danach ziemlich treu erneuert) darum von besonderem Interesse ist, weil hier ein Italiener Domenico Boccadoro aus Cortona sich der französischen Art einfügte und ihr doch eine neue Wendung zu geben wußte. Die Betonung der Ecken durch Pavillons, die getrennten, hohen und reichen Dächer, die wechselnden Fenstergruppen wären so in Italien nicht denkbar, aber der ganze Aufriß war so auch in Frankreich noch nicht dagewesen und er erweist sich als maßgebend für die Meister der Hochrenaissance.



121. Das Haus Franz I. in Paris.



122. Mittelbau des Stadthauses zu Paris. 1533.

3. **Heinrich II. und die Hochrenaissance.** Heinrich II. (1547—59) trat im Guten wie im Bösen in die Fußstapfen seines großen Vaters, so auch in der Kunstliebe. Ihm stand ein Weib zur Seite, die bigotte und räntesüchtige Katharina v. Medici, welche ihre drei kläglichen Söhne, die Letzten des Hauses Valois, vollkommen beherrschte und in Kunstsachen ebenso ehrgeizig, launisch und tyrannisch verfuhr wie in der Politik. Wenn diese böse Zeit gleichwohl als die Blüte der Renaissance gelten darf, so ist dies das Verdienst der großen klassischen Meister, die ziemlich gleichzeitig die Bühne betraten und verließen. Sie hatten meist das neue Italien und die Antike an der Quelle studiert und verbreiteten sich gern schriftlich über ihre Kunst. So der Geschichtsschreiber der Epoche Jacques I. Androuet Ducerceau (1512—84), dessen praktische Tätigkeit gering war, dessen Tafelwerk „Les plus excellents bastiments de France" (1576) aber um so wertvoller ist, als viele der darin aufgenommenen Bauten später untergegangen sind.

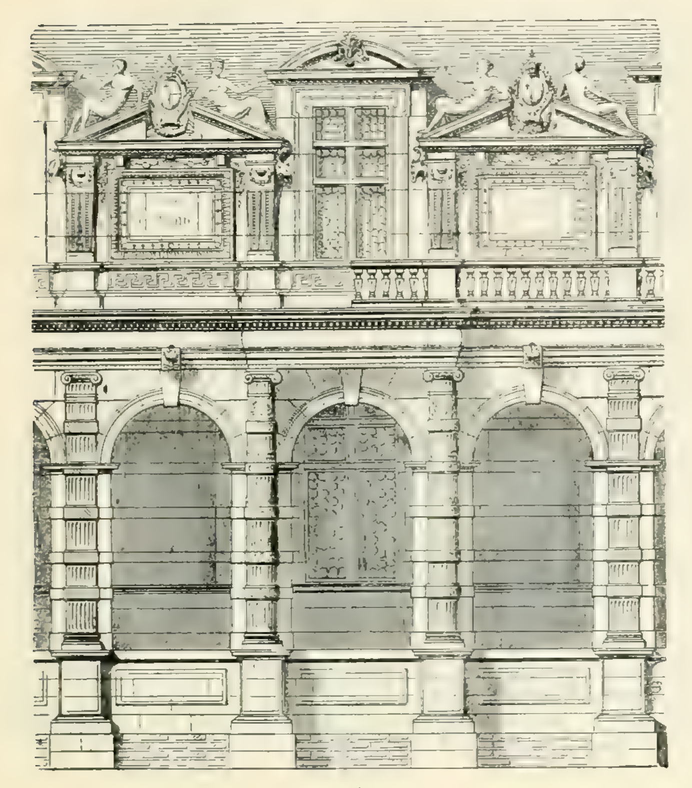
Pierre Lescot (1510—78) und Jean Goujon (1510—66) bilden eine untrennbare Arbeitsgemeinschaft, welche die innigste Vermählung der Architektur mit der Bildnerei zeitigte. Goujon war in dem brüderlichen Bunde indes nicht bloß der fügsame Erfinder des Bauschmucks, sondern ebenso fruchtbar als Architekt. An dem Grabmal des Louis v. Brézé zu Rouen (1535) stellte er eine der beherrschenden Formeln des gemeinsamen Stils auf, die Travee mit Doppelsäulen und verkröpftem Gebälk, die wir bald überall finden werden. Gemeinsam arbeiteten beide am Lettner von St. Germain l'Auxerrois (1541), am Hôtel Carnevalet (1544), an der Fontaine des Innocents (1547) und seit 1546 am Louvre, wo sie ihr feinstes und höchstes Können offenbarten. Franz I. hatte die alte Stadtburg Karls V. an der Seine abreißen lassen und beauftragte Lescot mit dem Neubau, der diesen bis zu seinem Tode festhielt. Der Plan war einfach, vier Flügel mit Eckpavillons. Vollendet wurde davon nur der südliche und der westliche Teil und der Reichtum der Gliederung entfaltet sich nur an der Hofseite (Abb. 123). Es sind zwei Geschosse und ein Halbgeschoß, durch korinthische Pilaster und breite

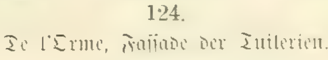


123. Vom Louvre in Paris. Links Lescots Fassade. Uhrpavillon von Lemercier.

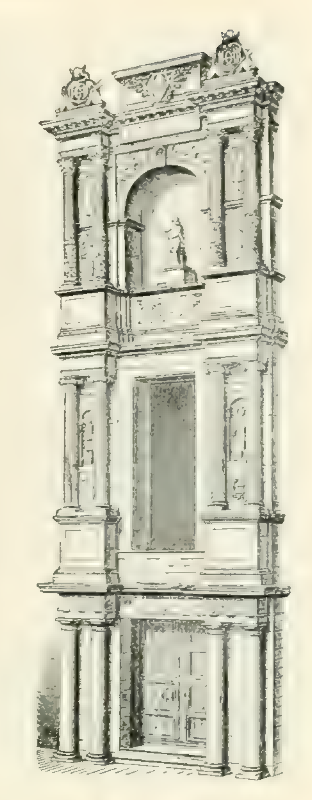
Simse in ziemlich flachem Relief gegliedert, das Untergeschoß nach römischer Ordnung mit Bogennischen für die Fenster. Lebhafter wird das Relief jedoch durch drei Lisenen in der Mitte und an den Ecken, woran etwas breiter und flacher gehalten die Goujonsche Travee mit den Doppelsäulen auftritt. Hier sind auch die schlichten Türen mit den berühmten Rundfenstern (Ochsenaugen) darüber angeordnet. Der Reiz liegt in den unendlich fein abgewogenen Verhältnissen und in der klug verteilten Plastik. Nichts zu viel oder zu laut! Dies goldene Gleichmaß wird man erst ganz durch Vergleiche mit anderen, früheren oder späteren Fassaden empfinden. So hat gleich der Südflügel unendlich dadurch verloren, daß Perrault, um beim Bau seiner Kolonnaden die nötige Höhe zu gewinnen, das Halbgeschoß abwarf und das mittlere noch einmal wiederholte. Hingegen als der Weiterbau unter Ludwig XIII. unter Verdoppelung des Grundrisses fortgesetzt wurde, wußte Lemercier nichts besseres als Lescots Fassade zu wiederholen und auch die Pavillons in seinem Sinn zu vollenden. Und in diesem „Louvrestil" ist an dem Riesenpalast unter Ludwig XIV. und den beiden Napoleon weitergebaut worden.

Philipert de l'Orme (1512—70) war der tätigste, vielseitigste und unruhigste der Klassiker, bei dem frühzeitig schon barocke Neigungen auftreten. Hierher rechnen wir die Erfindung einer neuen „französischen Ordnung", darin bestehend, daß Säulen und Pilaster in kurzen Abständen mit Bändern nach Art gotischer Schaftringe umlegt und sonst noch dekoriert werden (Abb. 124), offen gestanden eine barbarische Verirrung, die lediglich bei Anwendung von Rustika eine augenfällige aber sehr überflüssige Einheit schafft. Er hat unter Heinrich II. als Aufseher





124.
De l'Orme, Fassade der Tuilerien.



125. De l'Orme, Torbau von Anet. Paris.

der königlichen Schlösser und Festungen sehr viel gearbeitet, sein erstes größeres Werk war Schloß Anet (1552—55), das Heinrich II. seiner Geliebten Diana v. Poitiers umbauen ließ. Die Anlage war italischer als sonst üblich, ohne Eckpavillons, doch mit einer kostbaren, kreuzförmigen Kapelle und einem glänzenden Torbau, dessen Mittelstück nach der Zerstörung des Schlosses in Paris (Ecole des beaux arts) aufgestellt wurde. Es ist wieder die Goujonsche Travee, nur dreigeschossig als Schulbeispiel der drei Ordnungen und in unfeinen Verhältnissen ausgeführt (Abb. 125). 1564 beauftragte ihn Katharina mit dem Bau einer neuen riesig geplanten Residenz, der Tuilerien, damals vor den Toren der Stadt, die später durch lange Galerien allmählich mit dem Louvre vereinigt, von den beiden Napoleon bewohnt und erweitert und 1871 von den Communards verbrannt wurden. De l'Orme vollendete nur den einen Westflügel seines Plans, der dann überhaupt verlassen wurde, ein Arkadengeschoß seiner „französischen" Ordnung und ein halbes Dachgeschoß, das aber unorganisch wechselnd nur aus höheren Fenstern und niederen Aditulen ohne Verband bestand. Dazwischen ein zweigeschossiger Pavillon.

Nach seinem Tode führte Jean Bullant (1515—78), der letzte der Großen, die Tuilerien bis 1572 weiter, wo Katharina infolge einer albernen Weissagung den Bau aufgab. Sein Ruhmesmal hatte er sich schon vorher in dem Schlosse Ecouen (bis 1564) gesetzt, einer streng quadratischen Anlage mit Eckpavillons, wo auch ein Torhaus wie in Anet, aber in der Mitte eines Seitenflügels auch ein neues Bravourstück, die erste „große Ordnung" in Frankreich vorkommt. Einige neue Form- und Raumgedanken treten auch bei zwei Schlössern auf, die man mit Ducerceau in Verbindung bringt, Verneuil an der Oise, das der Herzog v. Nemours prachtvoll erweiterte (halbrunder Gartenpavillon), und Charleval b. Andelys, das Karl IX. im Riesen





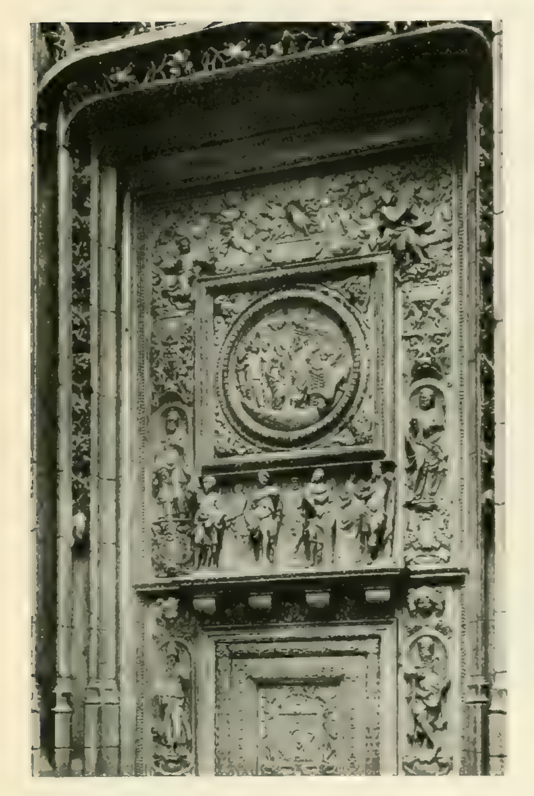
126. Debrosse, Palais und Garten des Luxembourg in Paris.



127. Debrosse, S. Gervais in Paris.

maßstab begann ohne es zu vollenden. (Große Ordnung, geradläufige Treppen, breiter Festsaal statt der Galerie.) Diesen Zug ins Großartige scheint auch Primaticcio (S. 73) verfolgt zu haben, der seit 1556 Oberbaurat der Krone war, wenn er es wirklich war, der Monceau en Brie, eine sonst typische Anlage, außen mit einer „großen Ordnung" bekleidete. An alle dem merkt man doch, daß auch Palladio nach Frankreich hinüberwirkte.

4. **Heinrich IV. und die Spätrenaissance.** Heinrich IV., der erste Bourbone, 1589—1610, ist dadurch besonders anziehend, daß er die Baukunst nicht mehr in der rasenden Verschwendungssucht zu seinen persönlichen Ehren und Genüssen, sondern zu praktischen Zwecken der Volkswirtschaft gebrauchte. Unter seiner Regierung wurde nur an der begonnenen großen Galerie zwischen Louvre und Tuilerien unter Chambige, Métezau und dem jüngeren Ducerceau und an der Erweiterung von Fontainebleau fortgearbeitet. Und Ducerceaus Neffe, Salomon Debrosse († 1626), durfte 1606 die erste protestantische Kirche, den Hugenottentempel in Charenton aufführen (zerstört). Er wählte dazu die Form der antiken Basilika mit kolossalen innern Säulen und ringsumlaufenden Emporen. Später erwarb er sich das Vertrauen von Heinrichs Witwe, Maria v. Medici, als diese sich als Ruhesitz das Palais Luxembourg in Paris baute (1616—20) (Abb. 126). Die Königin wünschte die Gartenfassade des Pittipalastes in Florenz (von Ammanati), wo sie geboren war, nachgeahmt zu sehen, Rustika und Pilaster in drei Geschossen, ein herber Gegensatz zum graziösen Louvrestil. Die Anlage sonst französisch, ein Breitflügel (darin die Galerie mit dem Rubensschen Gemäldezyklus) und vier mächtige Eckpavillons. Reizender ist der Garten mit seinen Terrassen, Wäldchen, Springbrunnen und Wasserwerken (die Fontäne Medicis). Gleichzeitig führte Debrosse die Fassade von S. Gervais (Abb. 127) aus, ein glänzendes Schaustück mit einem Tempelgiebel und gepaarten Säulen nach den drei Ordnungen übereinander.



128. Teilstück der Türe von St. Maclou in Rouen.



129. Heimsuchung von S. Jean in Troyes.

Unschwer erkennt man darin die Nachwirkung der Lescotschen Travee, speziell in der Fassung, die ihr De l'Orme im Tor des Schlosses Anet gegeben hatte.

So hatte die französische Renaissance trotz mancher Schwankungen im einzelnen im Lauf von drei Menschenaltern ihren eigenen nationalen Stil gefunden und bis hierher festgehalten.

2. Die Bildnerei.

Die Bildnerei macht eine der Baukunst ähnliche Entwicklung durch, begünstigt durch die innige Verschwisterung beider Künste, wie sie beim architektonischen Grabmal und im Bauschmuck noch immer lebendig blieb. Am anziehendsten ist auch hier die Zeit des Übergangs, die letzte freie Gotik, die in Michel Colombe (S. 25) ihren Höhepunkt findet, und der Mischstil im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Wie in Deutschland spielt die Gotik noch einmal ihre Reize in Ausstattungsstücken, Lettnern, Chorschranken, Orgelbühnen und Baldachingräbern aus, woran die schäumende und gekräuselte Kleinarchitektur des flammenden Stils nur den Rahmen und Hintergrund einer mannigfaltigen Plastik abgibt. Auf Kirchentüren (S. Maclou in Rouen Abb. 128), Kathedrale in Beauvais) wird ein zierlicher Reliefschmuck ausgebreitet. In der Bretagne finden wir auf freien Plätzen die figurenreichen Kalvarienberge (in Plougastel, Plougonven, Pleyben), wo auf hohen triumphbogenartigen Unterbauten sich ein großes Getümmel entfaltet. Aber auch Einzelfiguren wie die Madonna mit dem Kind von Olivet im Louvre oder Gruppen wie die Heimsuchung von S. Jean in Troyes (Abb. 129) werden mit einer modernen, bürgerlich anmutigen Behäbigkeit geschaffen. Wie üppig die Plastik am Bauschmuck der Schlösser wucherte, ist schon oben angedeutet.

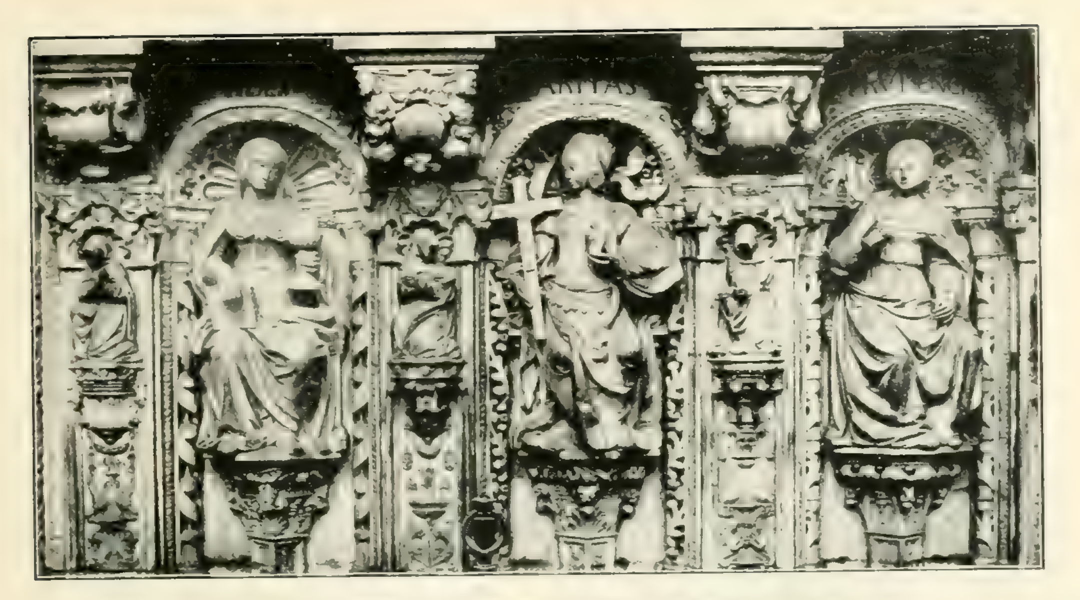


130. Ligier Richier, Grablegung Christi. Saint Mihiel, St. Etienne.

Von wesentlich gotischer Gesamthaltung sind noch die Familiengräber, welche Margareta von Österreich, die Tochter Kaiser Maximilians, in der Kirche Notre Dame zu Brou in der Grafschaft Bresse (Dép. Ain) errichten ließ. Die Kirche, von Louis van Boghem im gotischen Stile erbaut, war dem Andenken ihres Gemahles, Philibert von Savoyen, geweiht, der Chor zur Aufnahme seines Grabmales, sowie des Grabmales seiner Mutter und ihres eigenen bestimmt. Mit der größten Sorgfalt und Umsicht wurde das Werk (seit 1506) vorbereitet. Zwei Maler, Jehan Perréal und Jan Vermeyen in Brüssel (uns am besten durch die in Wien bewahrten farbigen Kartons bekannt, welche den Zug Karls V. nach Tunis verherrlichen) fertigten Skizzen; Bildhauer, wie Michel Colombe, machten Modelle, die Ausführung der Denkmäler wurde dem Konrad Meyt aus Worms (s. u.) und zahlreichen anderen Künstlern übertragen. Es ist nicht möglich, den Anteil jedes einzelnen festzustellen, zu bestimmen, wer die technisch vollendeten, üppigen Ornamente am Sarkophage des Herzogs und am Baldachin über dem Grabe seiner Gemahlin gearbeitet, während die durch edle Ruhe und fließende Formen ausgezeichnete Statue der letzteren als Meyts Arbeiten gesichert sind.

Den Mischstil in seiner üppigsten und liebenswürdigsten Entfaltung sehen wir jedoch an dem gewaltigen Wandgrab der beiden Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen (1518—25), wofür nicht ganz sicher der maistre maçon Roulland le Roux genannt wird. Betend knien die ernsten, lebensvollen Kirchenfürsten vor einem Erlöserbild. Aber der Sockel, die Hinterwand, die baldachinartige Bühne lösen sich in das heiterste Spiel unerschöpflicher Zierglieder auf und beherbergen eine ganze Glaubenslehre von Propheten, Sibyllen, Aposteln, Heiligen, Tugenden (Abb. 131) und Leidtragenden, deren Formen in unsicherer Mischung von manierierter Gotik bis zu glatter Renaissance herüberschwanken.

In Lothringen nimmt Ligier Richier (1500—1567), wie so viele französische Künstler ein Hugenot, eine ähnliche Mittelstellung ein. Seiner streng religiösen Gesinnung mag wohl



131. Die Tugenden vom Grabmal Amboise. Kathedrale in Rouen.

132. Jean Juste, Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis.

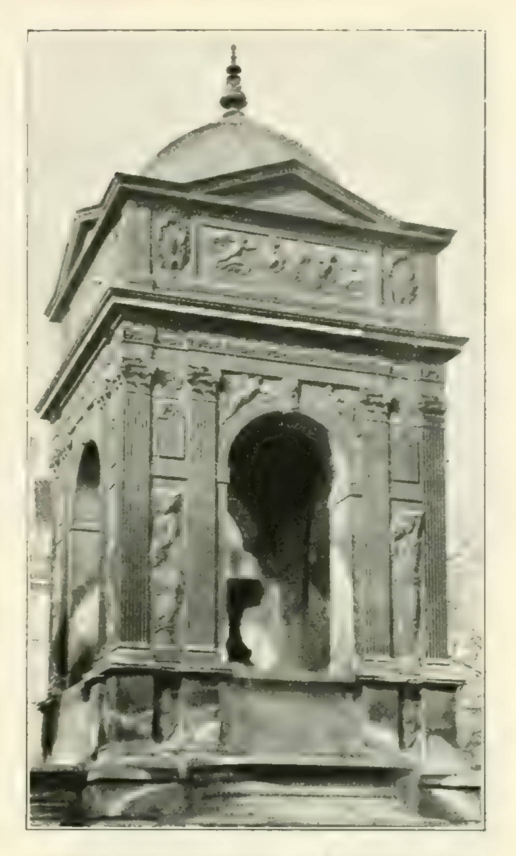
der schwere Ernst und die unerbittliche Wahrheit, welche in seinen Schilderungen des Todes Christi herrschen, zuzuschreiben sein. Richiers Hauptwerke sind ein dreiteiliger Altar in Hattonchâtel (1523), die Kreuztragung, den Kreuzestod und die Grablegung in stärkstem Relief darstellend, und eine Grablegung in der Kirche St. Etienne zu Saint-Mihiel (Abb. 130). So ergreifend in dieser, aus 13 Figuren bestehenden Gruppe der Abschied der Frauen vom Leichname Christi wiedergegeben ist, so merkt man doch, daß der ungewöhnlich große Maßstab den Künstler in Verlegenheit brachte. Die Komposition fällt auseinander, Füllfiguren müssen aushelfen. Auch in Dijon pflanzt sich der Ruhm der burgundischen Schule auf das jüngere Geschlecht fort, wie das Jüngste Gericht im Giebel der Michaelskirche daselbst, eine der schönsten Schöpfungen der französischen Skulptur im 16. Jahrhundert, beweist.

Reinere italische Formen bürgerten inzwischen Italiener ein, die nach Frankreich berufen wurden, wie schon unter Karl VIII. Guido Mazzoni aus Modena, der Schöpfer des (zerstörten) Grabmals Karls VIII. in St. Denis und die drei Brüder Giusti von Florenz, Antonio, Giovanni und Andrea, die in ihrer neuen Heimat Tours les Justes genannt wurden und das Grab Ludwigs XII. und seiner Gemahlin 1516—32 in St. Denis ausführten (Abb. 132). Der Bau ist eine nüchterne Arkadenhalle, worunter auf den Sarkophagen nackt die beiden Toten liegen, während sie darüber noch einmal in königlichem Staat vor Betpulten knien. Auf dem Sockel der Halle sitzen die Apostel, auf den Stufen die vier Tugenden. Trotz allem, was man über die Reinigung der Formen und der Empfindung Gutes sagen mag, so wird man doch den Eindruck der Kälte und Verarmung nicht los, der das Denkmal als Ganzes umgibt. Die zarte und liebevolle Einhüllung der Plastik in den baulichen Rahmen ist völlig gesprengt, und dies trifft noch mehr zu bei dem Denkmal Franz' I. und seiner Gemahlin Claude ebenda (1548—51), das von De l'Orme in Form eines Triumphbogens entworfen, von Pierre Bontemps und Germain Pilon mit Plastik versehen wurde. Die kniende Königsfamilie oben, die Särge mit dem nackten Paar unten, an sich vorzügliche Porträtleistungen, erscheinen wie zufällig an ihren Ort geraten, und die feinen Reliefs am Sockel (Schlacht bei Pavia) sind zu schüchtern und kleinlich, um gegen die Architektur aufzukommen.

Da war nun Jean Goujon der rechte Mann, das schöne Verhältnis wiederherzustellen. Wir haben seiner Jugendarbeit gedacht (S. 75): das Wandgrab des Louis de Brézé in Rouen (1535—40; Abb. 133) ist sein bestes Werk. Es ist das beste des Jahrhunderts. Unten liegt der Tote halbnackt auf dem Sarg, eine gefällte Eiche, ein Karmeliter zu Häupten, eine Madonna zu Füßen mildern den Eindruck durch Trauer und Hoffnung. Oben derselbe Held als Ritter ohne Furcht und Tadel auf tapferm Roß in die Schlacht stürmend. Zwei Karyatidenpaare, stark und schlank, die an ihrer Last nicht allzu schwer tragen, schauen mit ungetrübter Schönheit in diese vergängliche Welt. Sie verlassen den Künstler nun nicht mehr. Feierlicher wiederholt er sie im Karyatidensaal des Louvre als Stützen der Musikbühne, weicher und bewegter an der (jetzt umgestellten und ergänzten) Fontaine des Innocents in schwierigstem Flachrelief als Quellnymphen (Abb. 134) und hier läßt er „über ihre algenhaft geschmeidigen Glieder Schleiergewänder rieseln, die an Flüssigkeit mit dem Wasser wetteifern, das ihren Urnen entströmt." Er braucht sie sonst im Bauschmuck, in Ecouen und Anet und wo er mit Lescot zusammenwirkte (S. 75). Ja selbst seine biblischen Szenen, die Reliefs (Abb. 135) vom Lettner in S. Germain l'Auxerrois sind in diese schwellende, flüssige Pracht der Glieder und Gewänder eingekleidet. Es ist fast rätselhaft, wie gründlich Goujon sich von der heimischen Überlieferung, ja von jeder Lebenstreue löste. Selbst die hochgerühmte Diana aus Schloß Anet, die kokett liebkosend neben einem Hirsch sitzt — eine durchsichtige Anspielung auf Diana v. Poitiers — ist ein naturloses Wesen, höchstens im Kopf das Ideal einer schönen Französin. Ob man diese



133. Goujon, Grabmal des Herzogs Brézé. Rouen.



134. Goujon, Fontaine des Innocents. Paris.

plötzliche Gräzisierung der französischen Bildnerei allein dem Einfluß Primaticcios zuschreiben darf, erscheint uns fraglich.

Aber auch ein kräftigerer Geist wie **Germain Pilon** unterliegt ihr in gewissem Grad. Seine „Drei Grazien", von einem Grabmal Heinrichs II., welche in einer Urne das Herz des Königs tragen, sind von einer allgemeinen Süßigkeit, „Tanzlust in allen Gliedern". Treuer



135. Goujon, Beweinung Christi. Paris, Louvre.



136. Pilon, Ph. de Chabot. Louvre.

und ernster mit der Wirklichkeit befaßte er sich am Grabmal Heinrichs II. und Katharinas in St. Denis (S. 82), wo die liegenden Marmortoten unten und das kniende bronzene Königspaar oben ein packendes, beseeltes Dasein haben, die stehenden Bronzetugenden an den Ecken aber gleich wieder in die schöne Manier fallen. Eine Kinderbüste, die Büste Heinrichs III., der kniende Kanzler René de Birague in reichem Schleppgewand und der liegende Ritter Philippe de Chabot (Abb. 136), sämtlich im Louvre, erfreuen wieder durch eine vornehme und ruhige Naturtreue. Schärfer lenkt noch sein Schüler Barthélemy Prieur (1545—1611) in dem Grabmal des Konnetable von Montmorency und in den Hunden eines Brunnens von Fontainebleau (im Louvre) und dessen Zeitgenosse Pierre Biard (1559—1609) mit einer machtvollen blasenden Fama vom Grab der Marguerite de Foie auf die Beobachtung des wirklichen Lebens ein, ohne doch das Schicksal der verflachten, glatten und leeren Schönheitssucht, wie sie sich nun hundertfach an Grabmälern, im Bau- und Gartenschmuck (Abb. 137) auswirkt, ändern zu können.



137. Der Herbst. Marmor. Tuilerien.

3. Die Malerei.

Es muß offen gestanden werden, daß die Italiener in Fontainebleau unter Primaticcios Führung (Le Primatice) mit ihren antiken und allegorischen Stoffen, ihren gespreizten Figuren und ihren abscheulich manierierten Farben die heimische hoffnungsreiche Schulbildung in Grund und Boden ruinierten. Ihr Schüler, Jean Cousin von Sens, der früher zu einem Weltwunder von Vielseitigkeit erhoben wurde, erweist sich als schwächlicher Nachahmer. Und so fällt einiger Ruhm, abgesehen von den wirklich noch großartigen Glasmalereien und Teppichwirkereien der Zeit, nur auf die Bildnismaler, voran die beiden Jehannet Clouet Vater und Sohn († 1541 und 1572), die ruhige, feine, kleiderfrohe Bilder der königlichen Familie (Franz I. im Louvre, Karl IX. in Wien) hinterlassen haben. Die Stunde Frankreichs war für die Malerei noch nicht gekommen.



138. Der Eskorial bei Madrid.

B. Spanien.

1. Die Baukunst.

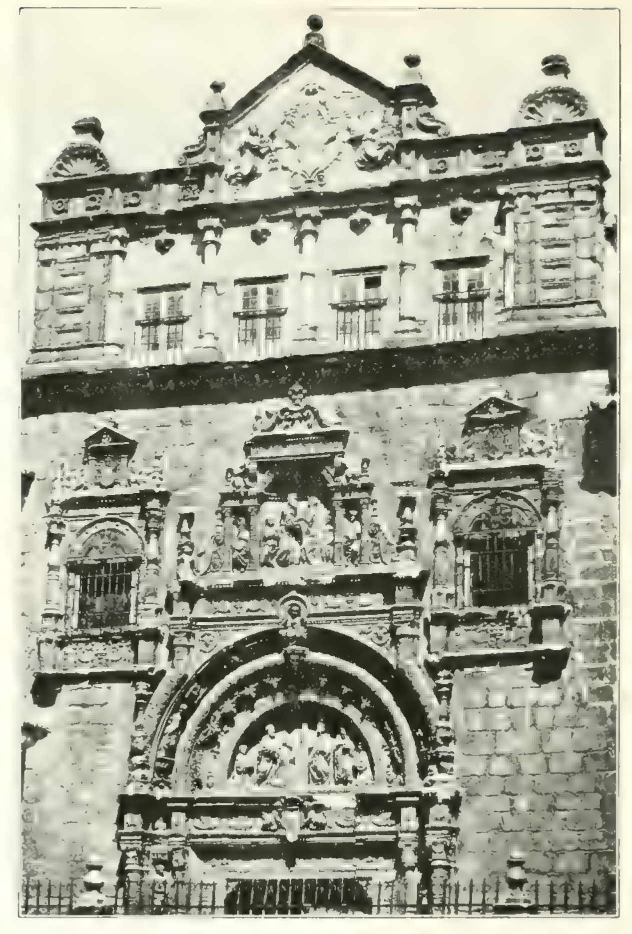
In Spanien fiel der Stilwandel mit einem unerwarteten und beispiellosen Aufschwung des Staatslebens zusammen: Die Vereinigung der beiden Königreiche 1479, die Vertreibung der Mauren aus Granada 1492, der Anfall Neapels 1504, die Entdeckung der neuen Welt 1492 und die Herrschaft in der alten durch das Haus Habsburg 1516. Neue große Aufgaben wurden zumal der Baukunst gestellt. Die eroberten Landesteile bedurften Kirchen, die Fürsten und Granden Paläste, die reichgewordenen Städte Rathäuser, Schulen, Hospitäler, und den Dank aller empfing die Kirche in überschwenglichen Ausstattungen und Verschönerungen.

Der Spanier selbst hatte seine Kunstbegabung bisher noch nicht entdeckt, sondern von fremder Zufuhr gelebt. Einerseits hatte die maurisch-arabische Baukunst, das Mudejar, besonders für den Wohnbau unvergleichliche Muster geschaffen und war mit den Verkleidungskünsten der Wände, den Stalaktitengewölben der Decken, dem paradiesischen Zauber der Säulenhöfe, Gärten und Brunnen dem übrigen Europa weit vorausgeeilt. Andererseits war die Gotik als Kirchenstil von Franzosen, Niederländern, Deutschen eingeführt und geübt worden, übrigens nur auf die großen Städte beschränkt geblieben. Und beide Stile hielten sich auch noch ziemlich rein bis tief ins 16. Jahrhundert hinein. Neben gotischen Kathedralen (in Salamanca seit 1513, in Segovia seit 1525) entstanden noch unter Karl V. Paläste (Pilatushaus, Abbatenhaus, Palast der Herzöge von Alba in Sevilla u. a.), in denen die zurückgebliebenen maurischen Künstler ihr Mudejar fast unverändert weiter übten. Indes hatte schon früh im 15. Jahrhundert die Gotik da, wo es auf Prachthäufung ankam, an Chorschranken, Grabmälern, Portalen und Kreuzgängen, eine Wendung zu breiter und üppiger Dekorationslust genommen, worin die Flächenkunst des Mudejar mit den Hilfsmitteln und Motiven des flammenden Stils ausgeführt wurden, von den Spaniern treffend „blumiger Stil" (estilo florido) genannt. Bezeichnende Beispiele dafür sind namentlich S. Juan de los Reyes in Toledo, der Hof des Infantadopalastes in Guadalajara, die königliche Kapelle in Granada (Abb. 139). Hiermit mischen und verbinden sich nun seit etwa 1480 die Ziermuster der Renaissance, Ranken, Arabesken, Urnenbäumchen, Medaillons, Kandelabersäulchen usw. so vordringlich, daß um 1500 schon die gotischen Elemente verschwinden und ein





139. Königl. Kapelle in Granada.

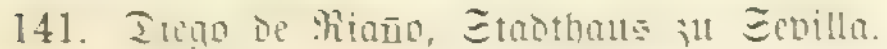


140. H. de Egas, Hospital zum hl. Kreuz in Toledo.

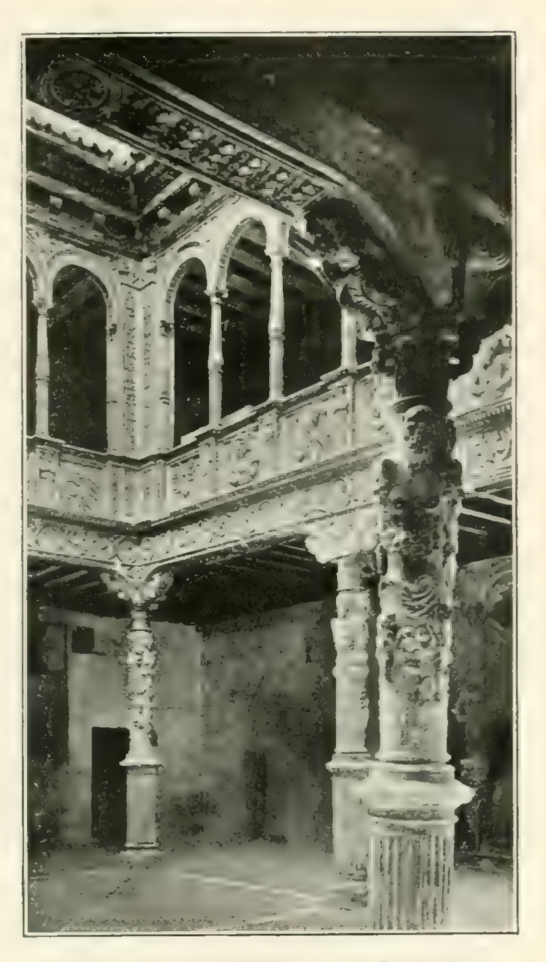
dem französischen ähnlicher Mischstil entsteht, den die Spanier estilo plateresco nennen. Nicht weil die Goldschmiede ihn erfunden, sondern weil sie ihn in den überschwenglich reichen Turmgebäuden ihrer Monstranzen auf seine letzte Ausdruckskraft brachten. Ein in Leon eingewanderter Deutscher Heinrich Harfe (Arphe), sein Sohn Antonio und sein Enkel Juan d'Arphe sind die Schöpfer der berühmtesten Stücke (in Cordova, Santiago, Avila, Sevilla, Valladolid usw. 1518—90).

1. **Frührenaissance.** Dieses Plateresk ist der Stil der spanischen Frührenaissance. Für den Zustand der Mischung sind Musterbeispiele die Kreuzgänge bei S. Jago in Compostella (begonnen 1511) und bei der Kathedrale in Leon (begonnen 1520), sowie die Schauseite des Markusklosters daselbst von Juan de Badajoz (seit 1514). Auch die Universität in Salamanka hat in dem Prachtportal (1515—30) ein Prunkstück der Verblendungskunst, das leicht und üppig aus Pilastern, Wappen, Reliefs und gotisch-antikisierenden Arabesken gewebt ist. Es ist gewiß nicht zufällig, daß ein Ausländer zuerst das gereinigte Plateresk vertritt. Enrique de Egas, ein Sohn eines sehr tätigen niederländischen Gotikers Annequin (Jan van Eyckens), der in seiner Jugend am Kreuzkolleg in Valladolid 1480—92 selbst noch das schönste Florido gezeichnet hatte, bringt in der Fassade des Kreuzhospitals in Toledo (1504—14; Abb. 140) eine Verblendung, deren Detail nichts Gotisches mehr birgt, freilich auch nicht den geringsten Sinn für baulichen Ernst bezeugt. Es ist im Grunde angeblendetes Renaissancemaßwerk. Und





141. Diego de Riaño, Stadthaus zu Sevilla.



142. Hof der Casa Zaporta in Saragossa.

nicht anders kann man von seiner 1520 begonnenen Kathedrale von Salamanka urteilen, wo Grundriß und System noch gotisch, die Pfeiler aber mit korinthischen Halbsäulen, Gebälk und Pilastern verkleidet sind, um Sterngewölbe zu tragen, gewiß eine der drolligsten Launen der Kunstgeschichte. Und derartige Zwitter sind im Kirchenbau bis zur Jahrhundertmitte nicht selten.

Freier und anmutiger geraten dagegen die Hausfassaden und besonders die Höfe. Das Rathaus zu Sevilla (Abb. 141) von Diego de Riaño (seit 1427) ist in ein duftiges Phantasiegespinst von Pilastern, Halbsäulen, Gebälk und Friesen eingekleidet, ohne daß auch nur ein Versuch gemacht wäre, die Öffnungen irgendwie organisch mit dem Blendwerk zu verbinden. Ein ähnliches Meisterwerk leichtgeschürzter, liebreizender Erfindung verdanken wir dem Hauptmeister des Plateresk Alfonso Covarrubias in dem überaus malerischen Hof und Treppenhaus des Bischofhofes in Alcalá (1534), denen aber weniger bekannte und meist arg verwahrloste Höfe von Bürgerhäusern wie etwa der der Casa Zaporta (Abb. 142) in Saragossa an freigebiger Zierlust noch überlegen sind. Für die äußere, halb festungsmäßige Erscheinung eines Adelshauses hat der Erbauer des Palastes Monterey (Abb. 143) in Salamanca eine famose Lösung gefunden, indem er lediglich das obere Geschoß des Hauptflügels wie der höheren Ecktürme in Arkaden römischer Ordnung auflöste. Die sparsame Verteilung und die Verfeinerung der Schmuckmittel nach oben ist so klug und wirkungsvoll angelegt, daß man sich wundern muß, warum diese freie Art von Renaissance nicht die Welt ergriffen hat.

In **Portugal,** das unter dem großen Emanuel (1495—1521) eine kurze Blütezeit erlebte, hat der Mischstil (arte Manuelina) womöglich noch phantastischere Früchte getragen, da hier zu den maurischen, gotischen, italischen Formen auf dem Seeweg noch englische und sogar indische traten. João de Castilho (1490—1550) war der Zauberer, der diesen Mischmasch zu einer Art Blumensprache der Architektur zu klären verstand. Der Oberbau der Capellas imperfeitas zu Batalha, der Chor der Christusritter zu Thomar, der Kreuzgang der Klosterkirche zu Belem (Abb. 144) sind seine Hauptwerke, die an sprudelndem Übermut der Erfindungs- und Dekorationslust die spanischen Beispiele übertreffen.

2. **Die Hochrenaissance.** Daß italisch gebildete Augen sich durch diese üppige Triebkraft beleidigt fühlten, kann man begreifen. Und hier wie in Frankreich ging die Umkehr von den höfischen Kreisen aus, die das moderne Italien kannten. Nur war der Erfolg hier gründlicher. Die völtische Eigenkunst erstarb vor dem kalten Hauch des Fremden. Seitdem Karl V. den barbarischen Plan verfolgte, die Alhambra durch einen Palast ungefähr nach Sanmicheles Geschmack zu ersetzen (1526, glücklicherweise bald aufgegeben), sammelten sich die gelehrten und fanatischen Kenner des Graeco-Romano, wie man es nannte, überall in Kunstschulen und Akademien, stärkten sich durch italische Studienreisen und Übersetzungen der neuen Schulbücher, und einer dieser Propheten konnte die Botschaft verkünden, daß „die klassische Ordnung eine unmittelbare Eingebung Gottes an die Juden beim Tempelbau" sei. Bald wurde wie dann in England der große Palladio als wahrer Entdecker der Antike erkannt und mit schulmäßig-trockenem Eifer nachgeahmt. Philipp II. war seiner Gesinnung nach wie vorbestimmt, die Bekehrung Spaniens zum Romanismus auch baulich zu besiegeln. Seine Schöpfung ist der Eskorial (1563—81; Abb. 138) bei Madrid in freudloser Einöde am Fuß rauher Berge, Kloster, Kirche, Residenz, Mausoleum, Bibliothek, Galerie, alles in einem. Es ist ein Riesenviereck, innen durch Querflügel in 16 Höfe geteilt; die tonnengewölbten Säle, die Arkadengänge und Treppenhäuser, alles ist ernst, streng, durch endlose Wiederholung schlichter dorischer und jonischer Flachpilaster eintönig, das echte Spiegelbild des bigotten Selbstherrschers, doch durch das Verdienst Herreras nicht ganz ohne bauliche Reize. Der Plan ist Philipps eigenem Kopf entsprungen, den Entwurf machte Juan Bautista de Toledo († 1567), dessen Schüler Juan de Herrera (1530—97) den Riesenbau weiterführte und vollendete. Namentlich gereicht diesem die Kreuzkuppelkirche als Raumschöpfung zur Ehre. Als Hauptmeister des Graeco-Romano und Vertrauensmann des Königs hat er, wieder in Riesenmaßstab, die Kathedrale in Valladolid (1585) begonnen, die Börse in Sevilla gebaut, den Umbau von Aranjuez eingeleitet und mit seiner trockenen, palladianischen Schulweisheit bis tief ins 17. Jahrhundert fortgewirkt.

2. Die Bildnerei des 16. Jahrhunderts.

Die Fülle spanischer Plastik ist noch unter der Herrschaft des Plateresk so betäubend groß, daß man auf einzelnes fast verzichten muß. Einmal überwuchern Standfiguren, Köpfe und Reliefs im Bauschmuck viel stärker als anderswo und zwar nicht als Dutzendarbeiten, sondern in erster Qualität, da viele Baumeister zugleich als Bildner arbeiteten. Andererseits hatte die Holzbildnerei in den fabelhaft zierlichen und zugleich gigantischen Altarwerken (Retablos) ein Arbeitsfeld, noch lohnender als in den Niederlanden und Deutschland. Dazu kommen wie überall Prachtgräber und Einzelwerke. Unter den Fremden, die unter diesen Umständen massenhaft zuströmten, überwiegen neben den Holländern immer mehr die Italiener, und von einer Entwicklung kann man kaum reden, da die Künstler meist ihren fertigen Stil mitbrachten oder auch gleich einmal den Sprung von der Gotik zu Michelangelo machten.

1. Das breite, etwas schwerfällige **Plateresk** in der Bildnerei vertreten zwei Meister, die wir schon als Baukünstler hätten nennen sollen: Diego de Silóe, der in Burgos und Granada ungemein frisch und fruchtbar tätig war, und Felipe Vigarní aus Langres († 1543), der in Burgos, Granada und besonders in Toledo (Retablo maior [Abb. 145] und andere Altäre, Chorgestühle der Kathedrale) eine kaum glaubliche Stilwandlung durchmachte. Sein Bruder Gregorio schuf den Innenschmuck der Löwen- (Abb. 146) und der Uhrtür daselbst mit der reinen Lust an zierlichem Vielerlei. Tiefer und herzlicher mit der Gotik verwurzelt zeigt sich Pedro Millan (seit 1505) in der Kathedrale zu Sevilla (Tonbilder, Türschmuck, Señora del Pillar), während ein sehr feiner Mann, Damian Forment († 1535) in kurzem den Schritt von der späten Gotik (Altar der Kathedrale in Saragossa 1509) zur reifsten Renaissance (Hochaltar in Huesca) machte.

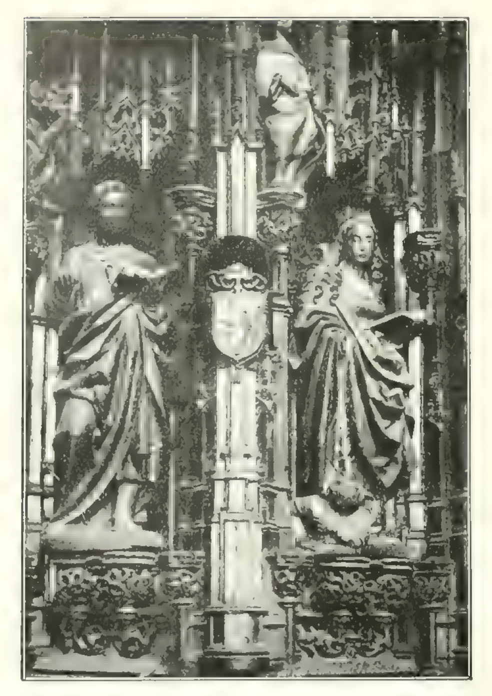


143. Palast Monterey in Salamanca.

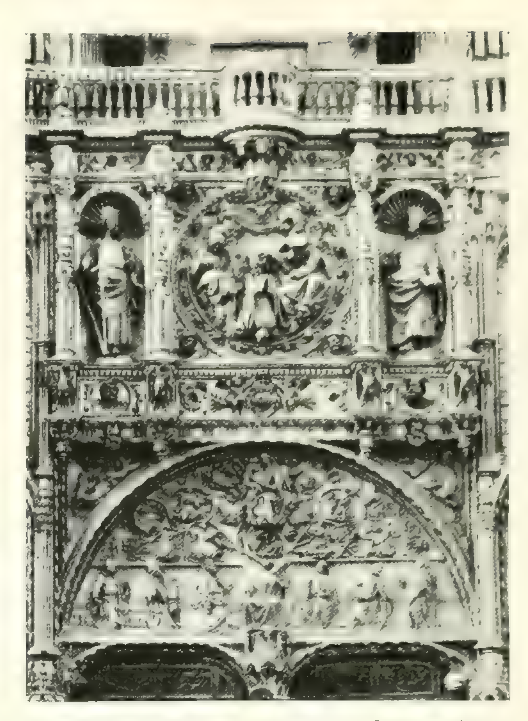
2. Von den **rein italischen** Denkmälern verdienen die beiden Königsgräber in der Capilla real zu Granada (Abb. 147) vorerst Erwähnung, in denen die Nachahmung Sansovinos deutlich ist, das eine Ferdinands und Isabellas von dem Florentiner Dom. Fancelli, das andere Philipps und Johannas von Bartolomé Ordoñez aus Barcelona († 1520). Und in diesen Stil ist auch der nationale



144. J. de Castilho, Kreuzgang in Belem.

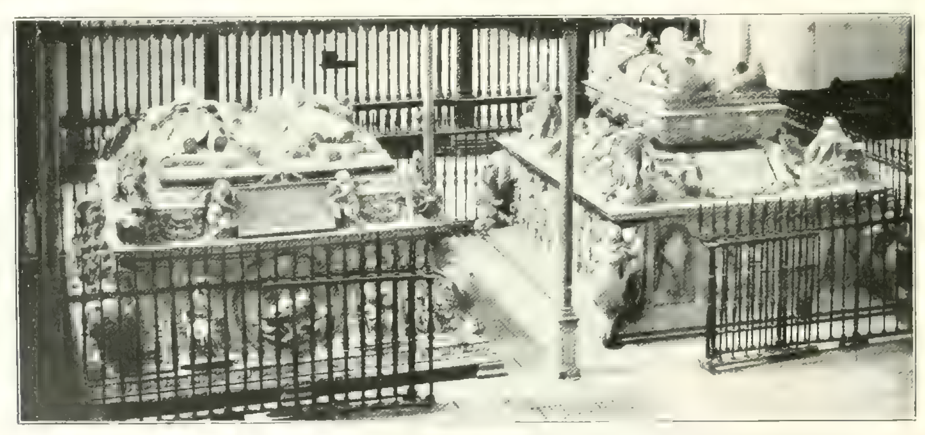


145. Fel. Vigarni, Vom Retablo major in Toledo.



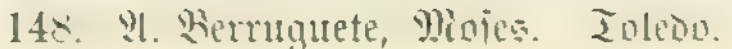
146. Gregorio Vigarni, Löwentor in Toledo. Innen.

Großmeister des Jahrhunderts, Alonso Berruguete (1480—1511) eingeschult, als er 1520 von Rom zurückkehrt. Sein Grab des Kardinals Tavera in Toledo (1554) mit einer prachtvollen Liegefigur erscheint uns beinahe als direkte Fortsetzung der genannten Königsgräber. Inzwischen hatte er, von Michelangelos späteren Kraftwerken ermuntert, sich zu weit schwülstigeren Formen und leidenschaftlicheren Bewegungen (Reliefs am Trascoro und Chorgestühl, Verklärung Christi [Abb. 148 u. 149] der Kathedrale zu Toledo) durchgearbeitet und dabei Töne angeschlagen, die schon ganz barock klingen. Die großen Holzplastiker der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gingen freudig darauf ein, Gaspar Becerro (1520—71), Juan de Juni († 1577) und Jerónimo Hernandez, welche in den großen Retablos, in rührenden mit Blut und Tränen bemalten Gruppen und Einzelfiguren schon die packende, erschreckende Grausigkeit des nächsten Jahrhunderts vorbereiteten.



147. Dom. Fancelli, Ferdinand und Isabella. Bart. Ordoñez, Philipp und Johanna. Grabmäler in der Capilla real zu Granada.





148. A. Berruguete, Moses. Toledo.



149. A. Berruguete, Verklärung. Toledo.

C. Die Renaissance in Deutschland.

1. Die Baukunst.

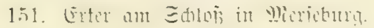
In ganz anderer Weise als in Frankreich gewinnt in Deutschland die Renaissancearchitektur Verbreitung und Herrschaft. Die Kenntnis der Renaissanceformen muß von der Einführung des Renaissancestiles in die Baukunst scharf unterschieden werden. Die Schmuckformen begannen schon am Anfange des 16. Jahrhunderts im Bereiche des Holzschnittes und Kupferstiches heimisch zu werden und wurden von den Malern eifrig studiert. Das flache Renaissanceornament erobert sich rasch eine allgemeine Beliebtheit und erfreut sich der mannigfachsten Verwendung. Maler schmücken den Hintergrund der Bilder gern mit italienischen Säulenstellungen, Bildhauer versuchen sich in der Wiedergabe der „putti“, der reizenden Kindergestalten, in deren Schöpfung die Renaissance unermüdlich ist. Die Vorlagen für Kunsthandwerker erscheinen gleichfalls reich an Renaissancemotiven und lenken die Dekoration in die Wege des neuen Stiles. Zuletzt erst folgt der Bewegung die Architektur. Ihr Weg beschreibt eine förmliche Kurve. Anfangs wurden die dekorativen Formen der oberitalienischen Renaissancekunst treu wiedergegeben und Bauten errichtet, welche vollständig den italienischen Charakter an sich tragen. Seit der Mitte des Jahrhunderts treten zahlreiche Kräfte selbständig auf und bemühen sich, durch eine eigentümliche Ornamentik den neuen Stil mit der heimischen Empfindungsweise eng zu verknüpfen. Gegen das Ende des Jahrhunderts gewinnen die italienischen Vorbilder wieder neue Macht. Doch stehen die Künstler zu ihnen nicht mehr in einem naiven Verhältnisse; sie erfreuen sich zwar auch an der feineren Formensprache, handeln aber nach theoretischen Grundsätzen. Die Geschichte der Renaissancebaukunst zählt also drei deutlich geschiedene Perioden. Aber auch innerhalb einer jeden Periode fehlt es an einer geschlossenen Einheit oder selbst an der Gleichmäßigkeit der Formenbehandlung. Zur Erklärung dieser Erscheinung muß zunächst der Umstand herangezogen werden, daß die Renaissance in vielen Fällen nur bei dekorativen Formen zur Anwendung kommt, während der Grundriß und die konstruktive Gliederung an dem altheimischen, gotischen Herkommen festhält.



150. Friedrich Sustris und Antonio Ponzano, Ehemalige Bibliothek im Fuggerhause zu Augsburg.

So ist der deutschen Renaissance schon früh ein zwiespältiges Wesen aufgedrückt. Verstärkt wurde der Zwiespalt aber dadurch, daß die Kenntnis der Renaissancearchitektur nicht ausschließlich aus der Urquelle geschöpft wurde. Neben italienischen Einflüssen und Mustern machten sich auch französische und, namentlich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, im deutschen Norden niederländische geltend. Einen großen Unterschied macht es aus, ob deutsche Baumeister in Italien ihre Studien machten, oder ob italienische Künstler über die Alpen wanderten und hier tätig eingriffen. Und dies taten die letzteren in ziemlich großer Zahl. Namentlich in den bayerischen und österreichischen Landschaften, deren Fürsten durch Bekenntnis, Politik oder Familienbande mit italienischen Herrschern eng verbunden waren, und ebenso in den angrenzenden slawischen Gebieten bis Polen fanden italienische Künstler aller Art eine willige Aufnahme. Einzelne dieser Werke tragen so vollkommen das Gepräge des italienischen Ursprunges, daß nur die räumliche Entfernung hindert, sie der italienischen Renaissance einzureihen, wie die Fuggerkapelle in St. Anna (erbaut 1509—12; ausgestattet um 1518, wahrscheinlich von Peter Flötner) und die Bibliothek (fälschlich Badezimmer genannt) im Fuggerhause (Abb. 150) zu Augsburg (dekoriert 1571/72) oder das Lusthaus, welches Ferdinand I. in Prag seit 1538 unter der Leitung des Paolo della Stella errichten ließ (Abb. 152). Häufig machten die italienischen Architekten aber auch der heimischen Bausitte Zugeständnisse, oder es brachte die Ausführung durch heimische Kräfte den deutschen Charakter stärker zum Ausdruck. Jenachdem Fürsten Bauherren waren oder die Werke in Reichsstädten emporstiegen, änderte sich der Stil nicht unwesentlich. Die Reichsstädte waren vorwiegend konservativ gesinnt, hielten an den überlieferten Anschauungen und Formen fester als die Fürsten. Diese neigten ungleich mehr fremdländischen Kultureinflüssen zu, holten oft die Künstler aus weiter Ferne und pflegten damit zu wechseln. Die reichs-





151. Erker am Schloß in Merseburg.



152. Das Belvedere mit dem singenden Brunnen in Prag.

städtische Architektur zeigt deshalb eine größere Stetigkeit und bewahrt in stärkerem Maße das landschaftliche Gepräge.

Der Kunst der Steinmetzen dankt die deutsche Renaissance das Beste ihrer Wirkung und ihres Wertes. Die harmonische Anordnung der Fassaden, das Ebenmaß ihrer Gliederung bilden nicht ihre Stärke. Wo uns diese Vorzüge entgegentreten, dürfen wir beinahe immer auf die Mitwirkung fremder Meister und den Einfluß des italienischen Stiles schließen. Wie wenig die Regeln Vitruvs und der italienischen Theoretiker die deutschen Künstler banden, ersieht man am besten aus den Lehrbüchern der Architektur und Perspektive, welche in Deutschland verfaßt wurden. So gab z. B. Wendel Dietterlein in Straßburg 1591 ein Werk „Architectura, Von Austeilung, Symmetria und Proportion der fünf Säulen" heraus und erläuterte im Anfange die bekannten fünf Säulenordnungen. Im weiteren Verlauf des Werkes aber ergeht sich seine ungeregelte Phantasie in der unwillkürlichen Ausschmückung der einzelnen Bauglieder, in der Erfindung reich dekorierter Pfeiler, Portale, Altäre, Springbrunnen usw. Diese und ähnliche Zeichnungen sind nicht maßgebend für die praktische Kunst des Jahrhunderts. Darin aber herrscht dennoch Übereinstimmung, daß auch in dieser der formelle Zusammenhang der Bauglieder gelockert erscheint, die Kunst sich mit Vorliebe auf die Ausschmückung einzelner, besonders hervorgehobener Bauteile wirft. In Portalen, Erkern (Abb. 151) und besonders in den Staffelgiebeln sammelt sich häufig ausschließlich die künstlerische Wirkung, so daß diese beinahe aus dem Organismus des Gesamtbaues heraustreten und selbständige Geltung erlangen. Am besten gelingen ihr dann auch häufig die losgelösten Kleinarchitekturen wie Vorhallen, Torhäuschen, Brunnen (Abb. 152) und architektonisch aufgebaute Grabmäler.



153. Mittleres Portal vom Rathaus in Nürnberg.



154. Tür auf der Feste Koburg, um 1620.

Die deutsche Renaissance unterscheidet sich von der italienischen nicht bloß durch die vorwiegende Gunst, welche sie dem dekorativen Elemente zuwendet. Herrscht doch der dekorative Zug in nicht geringem Grade auch in der italienischen Architektur vor! Während aber hier das architektonische Stilgefühl das Ornament vor Ausartung schützt, die Formen der Gerätewelt durchdringt, so daß auch in Geräten der monumentale Charakter anklingt, sind es in der entwickelten deutschen Renaissance gerade die bunten Gerätformen, welche in die Architektur hineinragen und zu ihrem Schmucke die wichtigsten Elemente darbieten. Der Umstand, daß das Kunsthandwerk von den spätgotischen Zeiten her eine feste und gesicherte Stellung einnahm, und man gewohnt war, auf den Reichtum und die virtuose technische Vollendung der Einzelteile eines Bauwerkes das Hauptgewicht zu legen, wirkte entscheidend auf die Gestalt der deutschen Renaissancearchitektur. Nicht nach architektonischen Regeln richtet sich das Kunsthandwerk, nach den Mustern der verschiedenen Kunsthandwerke vielmehr werden die Bauglieder behandelt. Die Säule, gewöhnlich auf einen hohen Sockel gestellt, wird nicht nur mit Vorliebe geriefelt und in ihrem unteren Teile reich skulpiert, sondern erscheint bisweilen wie ein Kandelaber ausgebaucht (Balustersäule) und empfängt, als wäre sie aus Metall getrieben, schräge Riefelungen oder Bänder, welche den Eisenbeschlag durchaus nachahmen.

Auch bei der Dekoration der flachen Felder, an Friesen finden diese scharf vom Grunde sich abhebenden, der Holzskulptur besonders geläufigen Bänder mannigfache Verwendung. Sie verbinden sich oft mit aufgerollten Bändern, dem schon oben erwähnten „Rollwerke“, und gehen in die „Kartusche“ über, welcher man es in ihrer endgültigen Gestalt nicht ansieht, daß sie die Groteske oder das graphische Ornament zu ihren Ahnen zählt. Ein unbekümmertes Schalten und Walten mit dem Materiale, ein Pfropfen der Formen von einem Stoffe auf den andern





155. Schloßbrunnen in Merseburg.



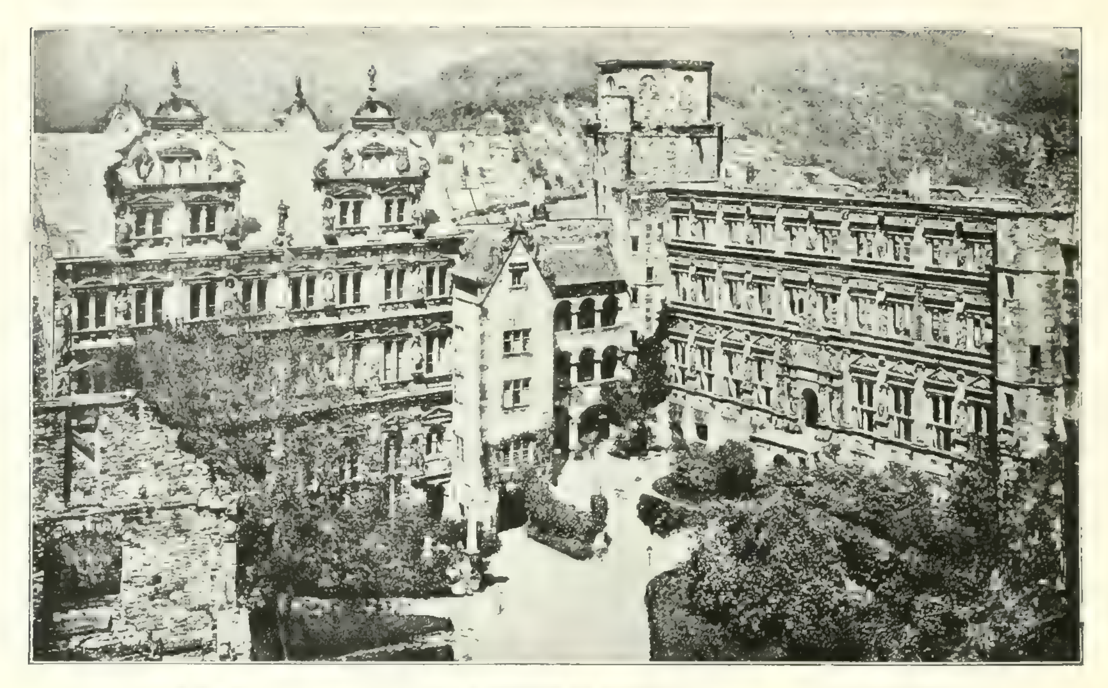
156. Halle des ehemaligen Lusthauses in Stuttgart.

ist überhaupt für die deutsche Dekorationsweise charakteristisch. Ursprünglicher Metallschmuck wurde auf Holz, echte Holzdekoration auf Stein übertragen, dem Steinbau angehörige Formen in Holz ausgeführt. Einen solchen Vorgang versinnlicht am deutlichsten die allerdings aus späterer Zeit (1620) stammende Prachttüre der Feste Koburg (Abb. 154), verglichen mit dem gleichzeitigen Portal des Rathauses in Nürnberg (Abb. 153). Der fröhliche, an zierlichem Schmucke des Lebens hängende Zug, welcher sich in der deutschen Dekorationsweise ausspricht, führte zu Übertreibungen, gegen welche sich bald bei den strengen Künstlern ein starker Widerstand erhob. Leugnen läßt sich nicht, daß über den vielen Einzelheiten die Gesamtwirkung verloren geht, die virtuose Technik der feineren künstlerischen Gedanken zurückdrängt. Seit der spätgotischen Zeit aber war diese Richtung schon vorbereitet, nach Lage der Dinge war sie nur eine Naturnotwendigkeit und verhalf immerhin dem Kunsthandwerke zu einem wohlverdienten Triumphe.

---

1. Im **Schloßbaue** liegt in Deutschland wie in Frankreich der Schwerpunkt der Renaissancearchitektur. Nicht immer freilich wurden die Schlösser aus einem Gusse errichtet, älteren Teilen vielmehr öfters jüngere notdürftig angefügt; auch der Umstand, daß mit dem Burgcharakter fürstlicher Behausungen nicht schroff gebrochen, jener meistens in schonender Weise umgewandelt wurde, trug nicht zur Regelmäßigkeit der Anlage bei. An die Burg erinnern nicht allein die zur besseren Verteidigung bestimmten Vorbauten, die Gräben und Doppeltore, sondern auch die Ecktürme und die Gruppierung der Schloßbauten um einen Hof, nach welchem sich diese öffnen. Aus dem Mittelalter stammen auch die Wendeltreppen (Schnecken) in selbständigen, an den Ecken oder in der Mitte des Baues liegenden Treppenhäusern. Ein Zugeständnis an die Renaissance dagegen waren die Arkaden, welche den Hof ganz oder teilweise umschlossen.

Den Burgcharakter wahrt noch deutlich das Heidelberger Schloß, mit Recht als die Krone der deutschen Renaissance begrüßt. Ein Brückenkopf verteidigte den Zugang zum Schlosse, mächtige Türme, einzelne noch aus dem 15. Jahrhundert stammend, vollendeten die Wehrhaftigkeit des Werkes. Den Schloßhof (Abb. 157) umgab eine Reihe von Bauten verschiedenen Alters, da die Pfälzer Fürsten von Ludwig V. (1508—44) bis zum Winterkönige ihren Stolz darein setzten, die Schloßanlagen zu erweitern und prächtiger zu gestalten. Unter diesen ragt



Friedrichsbau. 157. Schloßhof zu Heidelberg. Otto-Heinrichsbau.

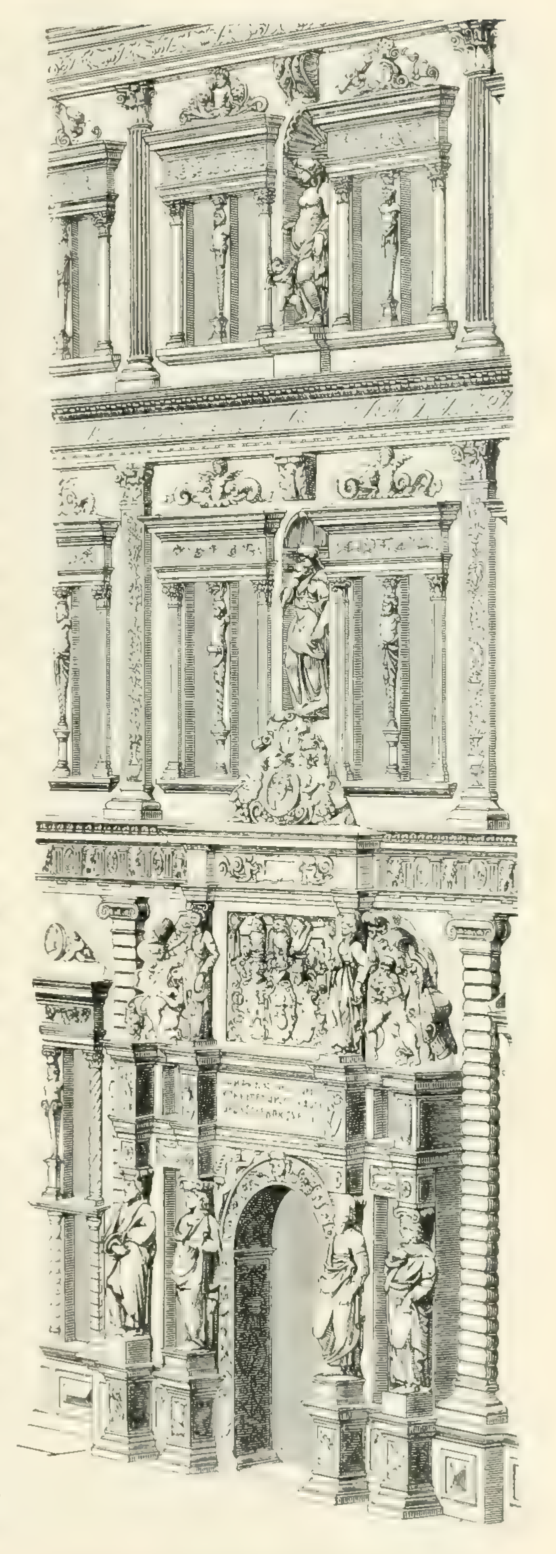
durch Schönheit der Otto-Heinrichsbau (1556 begonnen) hervor, ein Rechteck mäßigen Umfanges bildend, mit einer Fassade (Abb. 158), welche, wenn sie auch nicht die Harmonie der Verhältnisse italienischer Renaissancewerke erreicht, doch durch die Pracht der plastischen Dekoration, sowie durch die wirksame Abstufung der Stockwerke und die glänzende Belebung und Gliederung der Flächen sich auszeichnet. Eine Freitreppe führt zum Portal des hohen Erdgeschosses, welches die Hauptsäle in sich barg und daher in den Maßen besonders ausgezeichnet wurde. Aus mächtigen, tief gefugten Werkstücken (Bossagen oder Rustika) errichtete Pfeiler mit ionischen Kapitellen trennten es in fünf Felder, in welchen sich das Portal und je zwei Fenster befanden. Feiner ornamentierte Pilaster gliedern das erste, kannelierte Halbsäulen das zweite Stockwerk; Giebel krönten ursprünglich den ganzen Bau. Die Nischen zwischen den Fenstern nahmen Statuen auf, die Giebel der Fenster wurden mit geflügelten Gestalten, die mittleren Fensterpfeiler mit hermenartigen Karyatiden und Atlanten geschmückt. Die Frage nach dem Schöpfer des Otto-Heinrichsbaues ist noch immer nicht gelöst. Die Urkunden nennen als Künstler, welche mit dem Werke zu tun hatten, die Baumeister Kaspar Fischer und Jakob Heyder, sowie den Bildhauer Anthony, an dessen Stelle 1558 der Bildhauer Alexander Colins aus Mecheln trat. Einen festen Anhaltspunkt, nach welchem einem der drei älteren Meister der Aufriß der Fassade zugesprochen werden könnte, besitzen wir nicht. Wahrscheinlich hatte der Architekt die Niederlande bereist. Die Statuen in Nischen kommen bereits in den belgischen Rathäusern des 15. Jahrhunderts vor, auch in Jülich zeigt das Rathaus einen ähnlichen Schmuck. Doch gibt es in den Niederlanden keinen einzigen Bau, welchen wir unmittelbar als Muster aufstellen könnten, und andererseits klingt in den Gesimsen, den Pilastern und Halbsäulen die italienische Renaissance so deutlich an, daß wir auf die unmittelbare Ableitung des Baues von bestimmten Vorbildern verzichten müssen.

Dem Otto-Heinrichsbaue folgte an der Nordseite des Schloßhofes 1601 noch der Friedrichsbau, verwandt in der Disposition der Fassade, aber in noch kräftigeren Formen gehalten. Bei

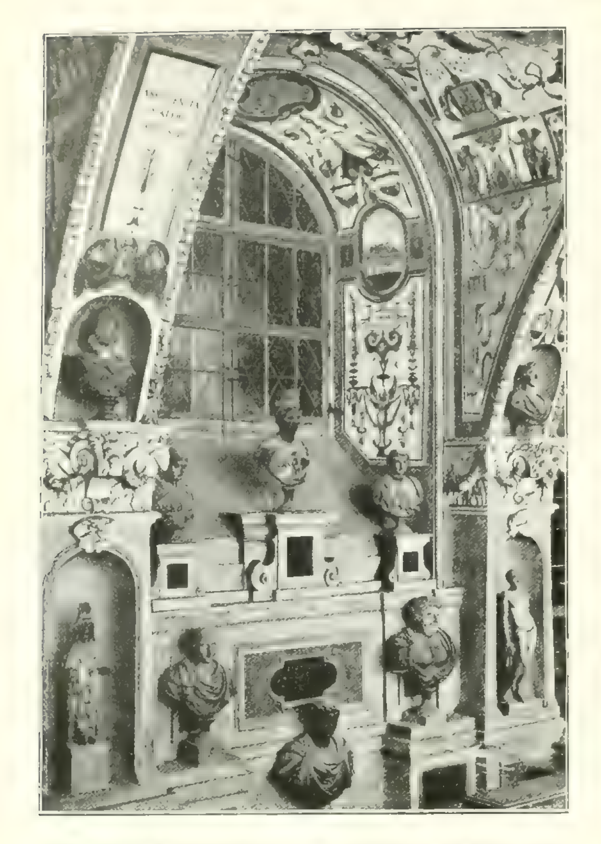
dem Friedrichsbaue kennen wir auch den Meister des plastischen Schmuckes: Sebastian Götz aus Chur. Als leitenden Architekten haben die Archive den Namen des Johannes Schoch enthüllt, der vielleicht auch die architektonischen Pläne entworfen hat. Bekanntlich wurde das Schloß von französischen Truppen 1689 und 1693 größtenteils zerstört.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts stieg noch eine größere Zahl stattlicher Fürstenschlösser in die Höhe, so das Schloß in Stuttgart, seit 1553 vom Herzog Christoph errichtet. Das Äußere des Baues tritt noch schlicht und massig auf; den Schloßhof umgeben aber Arkaden, welche sich durch drei Stockwerke ziehen, von kannelierten Säulen getragen und in flachen Bogen geschlossen werden. In der Nähe des Schlosses befand sich, bezeichnend für die Wandlung des höfischen Wesens, für die gesteigerte Freude am Lebensgenusse, das 1846 abgebrochene Lusthaus, außen von Arkaden umgeben, während das Innere im Erdgeschosse eine auf Säulen ruhende, gewölbte Halle mit drei vertieften Wasserbassins in der Mitte (Abb. 156), im Oberstocke einen großen Saal enthielt. Erbauer dieses Schlosses war der treffliche Renaissancebaumeister Georg Beer, seit 1575 im Dienste Herzog Ludwigs von Württemberg. Fast ein Jahrzehnt (1584 bis 1593) währte der Bau, bei dem Beer von dem nachmals vielbeschäftigten, weitgereisten Heinrich Schickhardt (1558—1634) bei der „Visierung“ unterstützt wurde.

Eine reiche Bautätigkeit entwickelten die bayerischen Herzoge. Außer dem Schlosse in **Landshut** (1536), dessen Hof italienische Künstler aufrichteten, und dem Schlosse Trausnitz bei Landshut dankten ihnen auch glänzende kirchliche und profane Bauten in München den Ursprung. Die Trausnitz erinnert durch Lage und Grundriß an die festen Burgen des Mittelalters, besitzt auch noch einzelne gotische Bauteile. **Der malerische Schmuck der Prunkzimmer im Hauptgeschosse fällt in die Zeiten Albrechts V. und Wilhelms V. und weist auf italienische Muster und in Italien gebildete Künstler hin.** Dagegen entstehen in München um 1567 zwei



158. Teil der Fassade des Otto Heinrichbaues.



159. Egkl, Antiquarium in der Residenz zu München.



160. Egkl, Der Münzhof in München.

wuchtige, kerndeutsche Renaissancebauten in dem Antiquarium und in dem Münzhof, beides Werke des trefflichen Münchener Architekten Egkl (Abb. 159 u. 160). Die Residenz in München, von Herzog Maximilian I. um 1600 an Stelle eines älteren Werkes errichtet, umfaßt sechs in enge Beziehungen zueinander gebrachte, gut angeordnete Höfe der verschiedensten Größe und Form. Auch hier mußte die Malerei die Hauptkosten der Dekoration tragen. So zeigt die Fassade im Kaiserhofe eine Doppelordnung von Pilastern mit Nischen und Feldern, grau in grau gemalt. Der Charakter der Dekoration, farbiger Stuck, die Grotesken mit eingestreuten Genrebildern umrahmt, ist wieder italienisch, wie bei der Richtung des Bauleiters, Peter de Witte oder Candid, und der ausführenden Künstler nicht anders erwartet werden kann.

Auf die Bautätigkeit Kaiser Ferdinands I. wurde schon oben (S. 92) hingewiesen. Seinem Beispiele folgten, als die politischen Verhältnisse sich zu größerer Ruhe ordneten, die vornehmen Landesgeschlechter. Die Namen deutscher und italienischer Meister wechseln in den Urkunden in bunter Reihe; doch behaupten die Italiener, wie für den Festungsbau, so auch für den Palastbau das Übergewicht. Daß in den südlichen Provinzen des Reiches, in Tirol, Kärnten, die italienische Kunstweise widerscheint, erklärt die Nachbarschaft der Länder. Wenn aber auch weitab von den Alpenländern italienische Bauformen uns entgegentreten, so waren dabei die persönlichen Neigungen der Bauherren und die in katholischen Kreisen herrschende Kunstrichtung mit im Spiele. Außer vereinzelten Beispielen, wie dem Schlosse Schalaburg bei Mölk mit seinen Marmorarkaden im Hofe, dem Piastenschlosse zu Brieg in Schlesien (seit 1547), lernen wir an der Prager Baugruppe die Verpflanzung des italienischen Stiles, auch der italienischen Dekorationsweise



161. Georg Riedinger, Schloß zu Aschaffenburg.

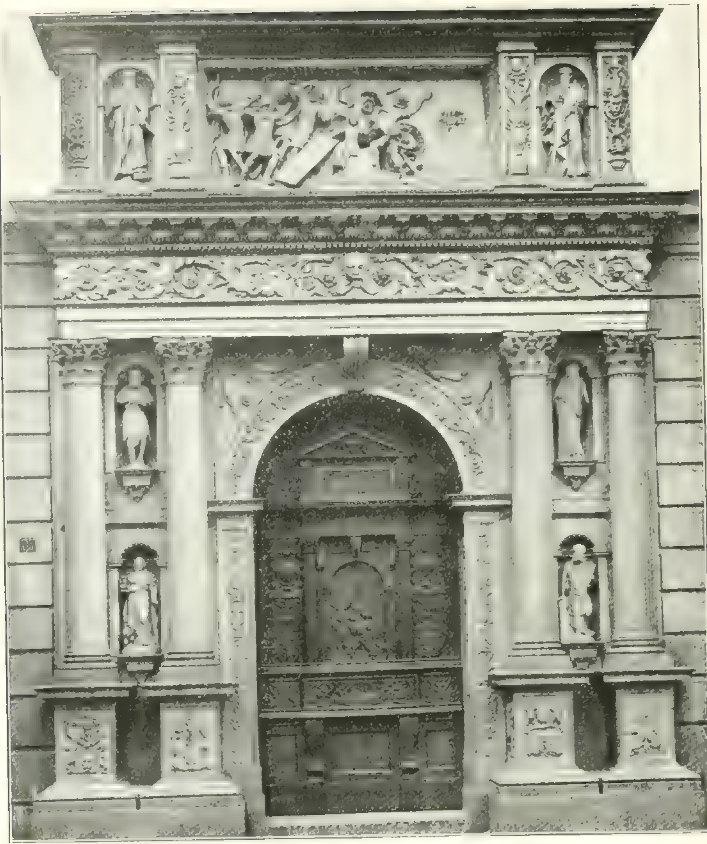
(Sgraffito), nach dem deutschen Nordosten am besten kennen. Die ersten bei dem Prager Schlosse gemachten Versuche wurden in dem durch seine reiche Stuckdecke berühmten Lustschlosse Stern bei Prag (um 1560) fortgesetzt und mit den Bauten Kaiser Rudolfs II. im Prager Schlosse und der Waldsteinschen Gartenhalle abgeschlossen. So gefällig sich auch diese Werke dem Auge darbieten, so erscheinen sie doch, fremdländischen Ursprunges und in fremdartigen Formen ausgeführt, für die Entwickelung der deutschen Kunst von keiner durchgreifenden Bedeutung.

In den fränkischen Landschaften verdienen das Schloß in Offenbach am Main mit vorgebauten Arkaden, welche sich durch drei Stockwerke ziehen und durch zierliche Säulen und Pilaster getrennt werden, aus den Jahren 1572—78, ferner das mächtige aber schwerfällige Schloß in Aschaffenburg (Abb. 161), ein Werk des Georg Riedinger (1606—13), endlich die Plassenburg bei Kulmbach, ein Sitz der Markgrafen von Brandenburg, besondere Erwähnung. Jedes dieser Werke trägt einen anderen Charakter, doch sind sie alle von deutschen Meistern geschaffen worden.

Frühzeitig brach sich in Obersachsen die Renaissancearchitektur Bahn. Das Schloß zu Torgau wurde vom Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen auf Grund einer älteren Anlage errichtet. Einen unregelmäßigen Hof umgeben von allen Seiten Bauten, unter welchen das dem Ostflügel vorspringende Treppenhaus mit zwei Freitreppen (Abb. 162) wegen der kühnen Konstruktion der Wendeltreppe und um des reichen Schmuckes willen Bewunderung verdient. Das neuerdings restaurierte Dresdener Schloß, dessen Hauptteile während der Regierung des Herzogs Georg und des Kurfürsten Moritz gebaut wurden, hat ebenfalls in dem großen Schloßhofe



162. Ostflügel des Schlosses zu Torgau.



163. Tor der ehemaligen Schloßkapelle zu Dresden 1555 (jetzt am Jüdenhof).



164. W. Vernuiken, Vorhalle des Rathauses in Köln.

seine Glanzseite. Dieser war mit Fresken geschmückt und mit vier Ecktürmen (Schnecken) und einer vorspringenden Bogenhalle oder Loggia über dem Eingange versehen. Die Leitung des Werkes führte als Oberbaumeister Hans von Dehn-Rothfelser. Außer ihm wird Kaspar Voigt als Baumeister genannt. Bei den mannigfachen baulichen Veränderungen am Dresdener Schlosse ist die im Innern und Äußern sehr zierliche Renaissancekapelle verschwunden, aber davon wenigstens das überaus reichverzierte Tor, datiert 1555 (jetzt am Judenhof aufgestellt, Abb. 163) erhalten.

In die Region des Ziegelbaues gelangen wir durch den Fürstenhof zu **Wismar**. Dem älteren, 1512 errichteten Flügel fügte Herzog Johann Albrecht I. 1553 im rechten Winkel einen neuen an, wobei er sich anfangs der Kunst des Gabriel van Aten bediente. Sowohl die Außenseite wie die Hoffassade dieses neuen Flügels zeichnen sich vor vielen anderen Werken durch glückliche Maßverhältnisse, durch seine Abwägung der dekorativen und der bloß raumausfüllenden Teile aus. Die verputzten Ziegelmauern werden als einfacher Hintergrund behandelt, von welchem sich die Portale, die Fenster mit ihrem reichen Rahmen- und Pfeilerschmucke und die



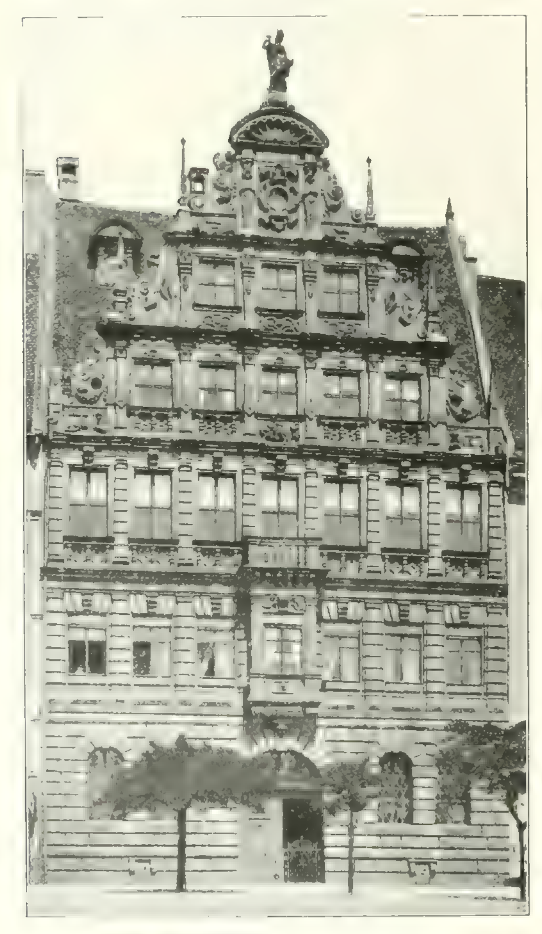
165. Daniel Speckle, Hotel du Commerce als Rathaus erbaut 1585 in Straßburg.



166. Rathaus in Lemgo.



167. Peter Flötner, Hirschvogelhaus in Nürnberg.



168. Das Pellerhaus in Nürnberg.

horizontal laufenden Friese, teils in Sandstein, teils in gebranntem Ton ausgeführt, kräftig abheben. An der Hofseite kommen noch in den oberen Geschossen Pilaster als vertikale Trennungsglieder hinzu.

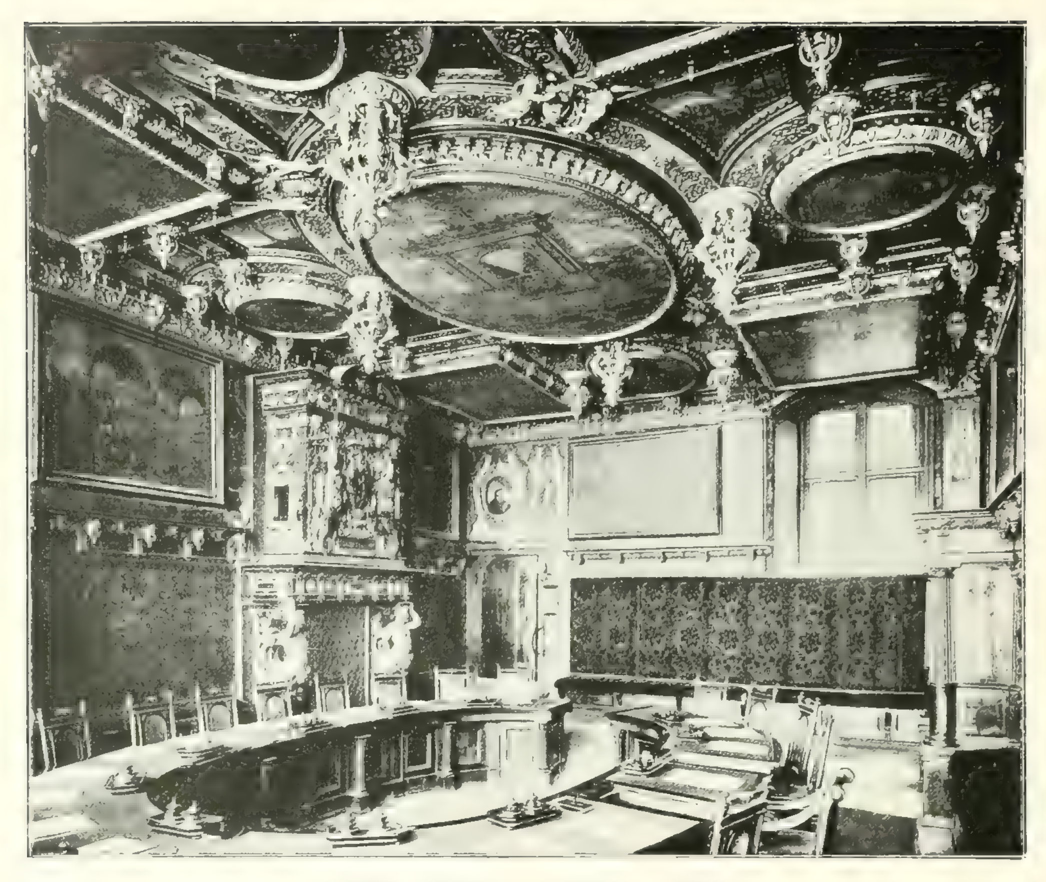
2. **Rathäuser und Privatbauten.** Die städtischen und privaten Bauten haben einen ausgeprägteren landschaftlichen Charakter als die fürstlichen Schlösser; an ihnen läßt sich sicherer nachweisen, was in den verschiedenen Landschaften und Örtlichkeiten als Bauregel galt. Selbstverständlich wurden die deutsche Schweiz und die südlichen Teile Deutschlands von italienischen Einflüssen am stärksten berührt. Auch die Sitte der Fassadenmalerei kam (nebst dem Arkadenbaue) aus Oberitalien in die nächstgelegenen nordischen Landschaften herüber. Sie findet sich weit verbreitet in der Schweiz, in Tirol und im südlichen Bayern, und greift, wie das Rathaus in Mülhausen zeigt, auch nach dem Elsaß hinüber; die Dekoration dieses Bauwerks besorgte der Maler Christen Vackserffer aus Kolmar (1552). Im Erdgeschosse, dem sich eine Freitreppe vorlegt, ahmte er die Rustika-Architektur nach, die Fenster krönte er mit Kränzen, in den oberen Stockwerken brachte er eine ionische Säulenhalle mit Nischen an. Folgerichtig empfing auch das Dach keinen Giebelschmuck, sondern wurde aus gemusterten Ziegeln hergestellt. Doch haben diese italienischen Einflüsse den volkstümlichen Zug, welcher sonst in der Elsässer Kunst waltet, nicht zu verdrängen vermocht. Er gibt sich nicht allein in zahlreichen kleinen Bürgerhäusern (auch Fachwerkhäusern) kund, sondern tritt auch in der Tätigkeit der künstlerisch geschulten Architekten offen zutage. Neben Wendel Dietterlein ist hier der vielgereiste, als Festungsbaumeister berühmte Daniel Speckle (1536—1589) zu nennen. Er hat sich zwar in dem ehemaligen Stadthause in Straßburg (Abb. 165), dessen Bau wir ihm doch zuschreiben müssen, einer großen Regelmäßigkeit der Anlage beflissen, das Portal, die Pilaster in italienischer Weise geschmückt; aber in der Dach- und Fensterbildung, sowie in der Anordnung der Stockwerke ist er den westdeutschen Traditionen treu geblieben.



169. Rathaus in Rothenburg o. d. T.

Die Privatbauten am Niederrhein zeigen mit denen der benachbarten Niederlande eine große Verwandtschaft. Die kleinen, meist drei Fenster breiten Häuser mit abgetrepptem Giebel kommen hier wie dort in großer Anzahl vor. Die Ähnlichkeit der Lebensverhältnisse hat offenbar die gleichartige Bausitte hervorgerufen; aber auch bei künstlerischen Schöpfungen stand namentlich Köln in regem Wechselverkehre mit den Niederlanden. Den Beweis liefert nicht allein der prächtige Lettner in der Kirche St. Maria auf dem Kapitol, von einem Meister aus Mecheln 1524 errichtet, sondern auch die Vorhalle des Rathauses (Abb. 164). Zwar hat sie ein Einheimischer, Wilhelm Vernuiken (1569—1571) erbaut; aber es waren auch belgische Architekten als Mitbewerber aufgetreten, und Vernuiken selbst bekundet besonders in dem Aufrisse des vorspringenden Mittelteiles, daß er sich der Einwirkung der benachbarten Schule nicht entzogen hat. Übrigens erscheinen bei ihm die aus der italienischen Renaissance entlehnten Motive mit einer für die Zeit überraschenden Reinheit ausgebildet.

Die Umprägung des Renaissancestiles in deutsche Formen, der konservative Zug, welcher an der deutschen Architektur des 16. Jahrhunderts haftet und eine natürliche Verbindung mit der spätmittelalterlichen Bauweise herstellt, tritt uns am lebendigsten in mittel- und norddeutschen Städten entgegen, zumal da, wo an bestehende ältere Bauten lediglich aus Kunstfreude ein neuer Teil, manchmal nur eine prunkvolle Giebelfassade vorgelegt wurde, wie am Rathaus zu Halberstadt, zu Lemgo (Abb. 166) u. a. Zunächst muß Nürnberg genannt werden, welches gerade jetzt im Privatbau eine rege Tätigkeit entfaltet und die längste Zeit in der Phantasie der Romantiker den Ruhm nationaler Kunst fast ausschließlich für sich in Anspruch nahm. Das Nürnberger Haus zeigt in der Regel eine geringe Breite, aber eine stattliche Höhe und eine große Tiefe. Vorspringende Erker, zuweilen durch mehrere Stockwerke gehend, schmücken die Mitte oder die



170. Der rote Saal im Rathaus zu Danzig.

Ecke der Fassade, Giebel trönen den Bau. Wenn die Häuser die Langseite der Straße zukehren, so wird dennoch vom Dache ein breiter Giebel vorgesetzt, auch größere oder kleinere Dacherker (Gaupen), oft in zierlicher Ausbildung, beleben die Dachfläche. Das Äußere ist nicht frei von einem schwerfälligen, zuweilen steifen Wesen; dagegen ist der innere Hof durch umlaufende Galerien oder Arkaden belebt. Im Hintergrunde des Hofes sind nicht selten Gartensäle errichtet, in welchen dann der Dekoration der weiteste Spielraum geöffnet wird. Zu den bekanntesten Beispielen gehören das Hirschvogelhaus (1534, Abb. 167), das Funksche Haus und das Pellerhaus (Abb. 168). Ein gutes Bild aus einer altdeutschen Stadt bietet der Marktplatz in Rothenburg ob der Tauber mit seinem Rathause (Abb. 169), welches ein Nürnberger Meister, Wolff (1572), entwarf. Dem Erdgeschoß der Langseite legte er eine offene Bogenhalle in derbkräftiger Rustika vor, die freie Ecke der Giebelseite ziert ein stattlicher Erkerturm. Außerdem besitzt Rothenburg noch Privathäuser und Brunnen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts in überraschend guter Erhaltung. Daß Rothenburg nur eine kleine Reichsstadt war, ohne engere Berührung mit der weiten, großen Welt, können seine Bauten trotz ihres malerischen Reizes freilich nicht verleugnen.

Erst in der Renaissancezeit wirft sich der deutsche Norden von der Weser bis nach Danzig mit voller Kraft in die Kunstströmung. Wir staunen über die kaum übersehbare Fülle von künstlerischer Arbeit, welche zum Schmucke der Städte, zur Zierde des Hauses im Laufe des 16. und teilweise noch des 17. Jahrhunderts verwendet wurde. Der Kirchenbau selbst stockte zwar, da die ältere Zeit für dies Bedürfnis vollauf gesorgt hatte. Mit um so größerem Eifer

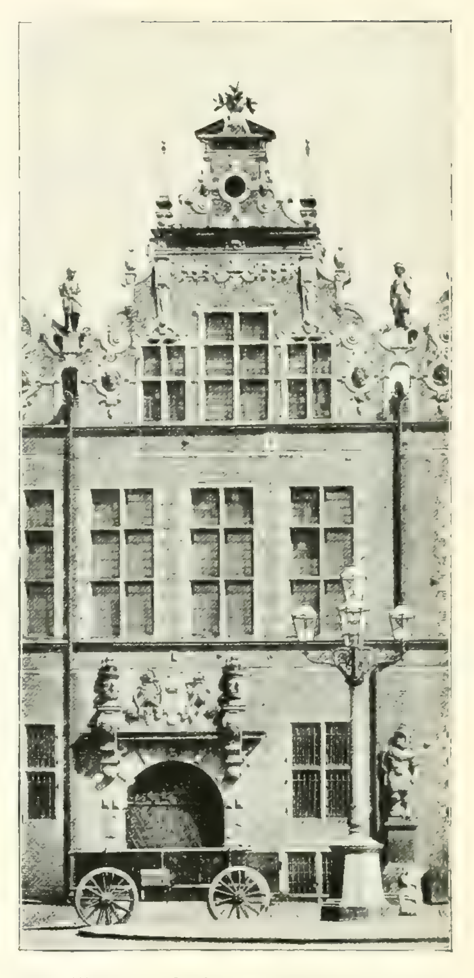


171. Das Rathaus in Bremen.

legte sich die Kunstfreude auf die Ausstattung der Kirchen. Die Altäre, Kanzeln, Grabmäler, Epitaphien in ihnen stammen in überwiegender Zahl aus der Renaissanceperiode. Der eigentliche Schwerpunkt der Kunsttätigkeit liegt natürlich in der bürgerlichen Baukunst. Die wichtigsten Träger des Kunstlebens, die Hansastädte, hatten allerdings ihre politische Macht fast gänzlich eingebüßt; auch ihre Rolle im Welthandel war klein geworden. Die gesteigerte Kunstfreude begleitet aber nicht unmittelbar große Taten, sondern folgt ihnen gewöhnlich in einiger Ferne, nachdem Ruhe in die Geister eingekehrt ist und der fröhliche, nicht mehr durch schwere Kämpfe und gewaltige Arbeit gehemmte Lebensgenuß erwacht. Das war in den Hansastädten der Fall. Daher schlägt hier die Kunst eine dekorative Richtung ein und überragt die glänzende Ausstattung der Räume noch die Schönheit der eigentlichen Architektur. Eine so vornehm behagliche Dekoration, wie sie z. B. die Täfelung eines Saales im Hause der Kaufleute in Lübeck, das sogenannte Fredenhagensche Zimmer, bietet, oder der Artushof in Danzig (Abb. 170), so prachtvolle Holzdecken, wie die im Schloß zu Jever, finden kaum ihresgleichen. Auch in den Rathäusern (Lübeck, Lüneburg, Danzig und anderen Orten) hat man stets auf eine glänzende Ausstattung der größeren Räume Bedacht genommen.

Zwei Beobachtungen drängen sich bei dem Studium der norddeutschen Renaissancekunst sofort auf. Das übliche Baumaterial, Holz und Bruchstein, hatte hier bereits im Mittelalter geherrscht. Es wurden daher die Bau- und Dekorationsformen ruhig aus einem Zeitalter in das andere hinübergeleitet, jede gewaltsame Neuerung, jeder allzu rasche Wechsel vermieden. Dann







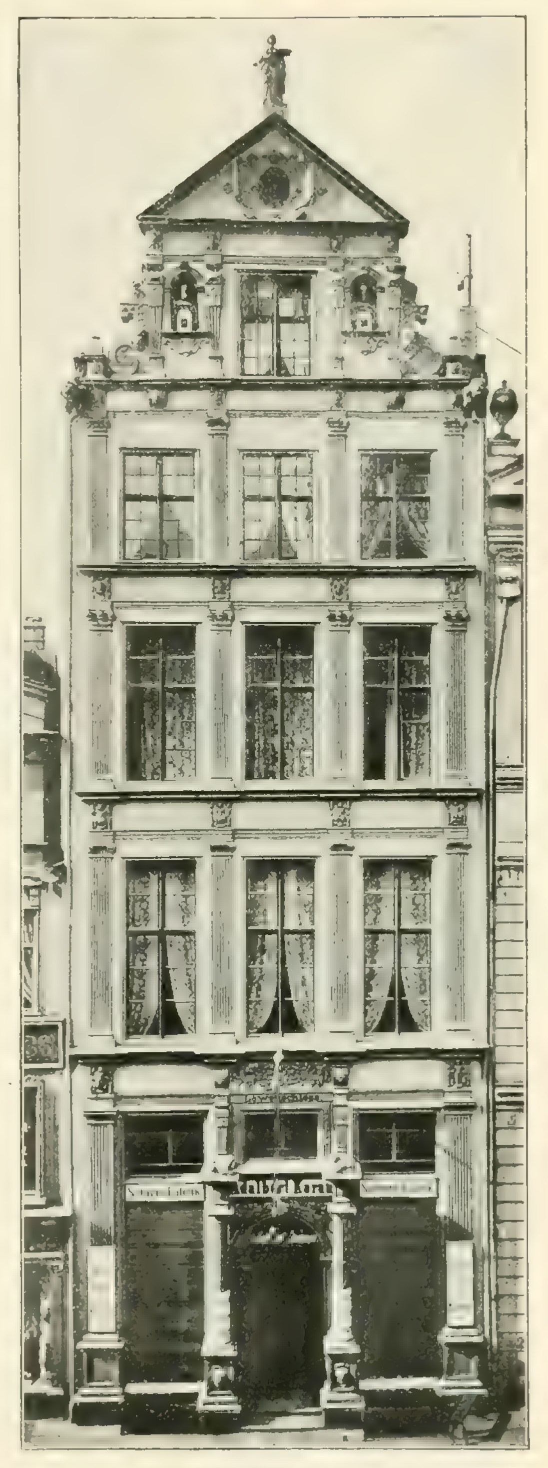
172. Das Baumsche Haus in Danzig.

173. Mitte der Fassade. Zeughaus. Danzig.

aber fällt die nahe Verwandtschaft mit der holländischen Renaissance auf. In manchen Fällen erklärt sie sich auf die einfachste Weise. Wir wissen urkundlich, daß niederländische Künstler ihre Tätigkeit weit nach dem Osten ausdehnten, und der Handelsverkehr zwischen den Niederlanden und den Hansastädten auch die Kunstware in sich begriff. In einzelnen Zweigen künstlerischer Arbeit besaßen die Niederlande offenbar ein Monopol. Als die Sitte aufkam, die Grabmäler in Marmor und Alabaster herzustellen, wurde die Ausführung gern niederländischen Künstlern anvertraut. So wurde das große Moritzdenkmal im Dom zu Freiberg durch Vermittelung eines Lübecker Goldschmiedes in Antwerpen gearbeitet; so wurden das Denkmal der Herzogin Dorothea im Königsberger Dom, das Denkmal König Friedrichs I. von Dänemark im Dome zu Schleswig zwar von Jakob Binck entworfen, aber gleichfalls in Antwerpen ausgeführt. Daß schon der Zeichner niederländische Muster vor Augen hatte, lehrt der Vergleich mit niederländischen Grabmonumenten. Kein Zweifel, daß auch bei architektonischen Werken niederländische, namentlich holländische Meister zu Rate gezogen wurden, ähnlich wie in Prag und Dresden italienische Kräfte mitwirkten. Es ist aber nicht notwendig, überall, wo holländische Vorbilder anklingen, einen fremden Baumeister zu vermuten. Der niederländischen Weise schließt sich z. B. die Fassade des Stadtweinhauses in Münster mit dem vorgebauten „Sentenzbogen“ und in

etwas wilder Häufung der Motive das Ohmsche Haus am Roggenmarkt (Abb. 175) eng an: den gleichen Eindruck machen die Giebel am Schlosse zu Bevern, welches neben Wismar, Gottorp, Güstrow, Hämelscheburg zu den stattlichsten norddeutschen Schloßbauten zählt. Aber diese Voluten am Giebel, diese Steinbeschläge und Quadereinfassungen der Ziegelmauern, diese Pyramiden als Giebelkrönung kommen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts so häufig vor, daß man auch auf heimische Kräfte schließen und ein allmähliches Vorrücken der niederländischen Weise nach Osten annehmen darf. Die Rathäuser von Lübeck und Bremen haben einen mittelalterlichen Kern, welchem in der Renaissanceperiode neue Fassaden vorgebaut wurden. Besonders die in Bremen mit ihrer Bogenhalle, ihrem bis an das Dach reichenden breiten Erker und dem hohen Giebel darüber (Abb. 171), von Lüder von Bentheim 1608—13 ausgeführt, gehört in Betracht des reichen plastischen Schmuckes zu den glänzendsten Schöpfungen der Renaissance.

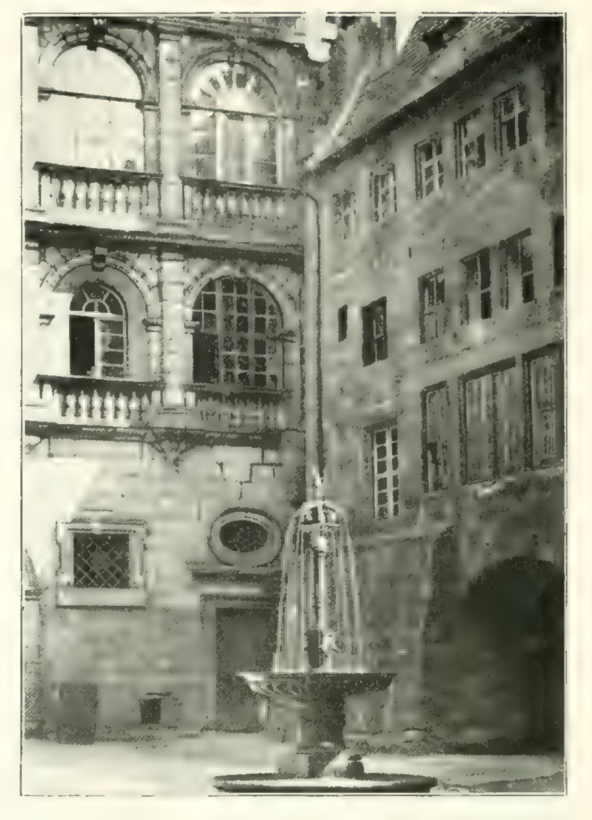
In Danzig gehen holländische und italienische Einflüsse nebeneinander; auf die niederländischen weist die geringe Zahl der Stockwerke und die ganze Dekoration hin. Am stärksten prägen sie sich in der Fassade des Zeughauses (Abb. 173) aus. Der italienische Formenschatz kam hier nicht über Land, sondern über Meer durch den direkten, freundschaftlichen Seeverkehr mit Venedig. Die Formen sind reiner und wohllautender als in irgend einer anderen deutschen Stadt; mit Recht spricht man vom „nordischen Venedig". Die Häuser haben nur geringe Breite, drei Fensterachsen. Um so besser kommt die Höhenentwickelung zur Geltung. Das strengste Beispiel ist das Baumsche Haus Langgasse 45 (Abb. 172), bei dem kannelierte Pilaster einen Metopenfries tragen, viermal gleichförmig übereinander, Giebel und Dacherker mit olympischen Figuren geschmückt. Eine ziemlich treue Wiederholung bildet das sogenannte Löwenschloß und das stattliche „englische Haus" von doppelter Breite, bei dem die Pilaster durch fünf Geschosse wie auch die Hermen im Giebel gepaart sind. Bei gleichem Aufriß wirkt doch viel



174. Das Steffensche Haus in Danzig.



175. Das Ohmsche Haus am Roggenmarkt in Münster (abgebrannt).



176. Vom Ratshof in Nürnberg.

heiterer und leichter die Fassade Langgasse 37 von 1563. Hier sind die Pilaster mit Masken, Fruchtgehängen, Schuppen und Trophäen überkleidet, die Brüstungsfelder mit Figuren großen Maßstabes gefüllt. Die drei schulmäßigen „Ordnungen“ finden wir dann am Steffenschen Haus von 1609 (Abb. 174), dessen plastischer Schmuck feiner, zurückhaltender ist und das architektonische Feingefühl des Meisters Hans Voigt in helles Licht setzt. Man kann die Sage verstehen, daß „die ganze Fassade zu Schiff von Italien eingeführt sei“. Eigentümlich sind an den sehr tief angelegten Privathäusern Danzigs die sogenannten „Beischläge“, Vorplätze, zu denen man von der Straße auf mehreren Stufen emporsteigt, und die mit Steinschranken oder Metallgittern eingefaßt und mit Bänken versehen sind. Sie erinnern an die italienischen Loggien und dienten auch ähnlichen Zwecken.

Der Zwiespalt in der Formenbildung verringert sich wieder am Anfange des 17. Jahrhunderts. Auch die aus Italien herübergenommenen Bauglieder und Schmuckteile empfangen eine derbere Gestalt und schließen sich der kräftigen heimischen Dekoration besser an. Ging auch die Naivität verloren, mit welcher in älteren Werken ungleichartige Elemente verbunden wurden, und damit ein großer Teil ihres malerischen Reizes, so zeigt doch die systematische Behandlung der Glieder einen Fortschritt. Auch der Zwiespalt in der persönlichen Bildung der Baumeister schwindet. Die fremden Bauintendanten und heimischen Werkleute stehen sich nicht mehr feindselig oder im Verhältnis schroffer Unterordnung gegenüber. Die einheimischen Baumeister erwerben gleichfalls eine umfassende Fachbildung und holen sich selbst in Italien die Belehrung, welche ihnen insbesondere der Anblick der Werke Palladios verschafft. Ein Beispiel dieser



177. Elias Holl, Zeughaus in Augsburg.

178. Der goldene Saal im Rathaus in Augsburg.



179. Das Kammerzellsche Haus in Straßburg.

strengeren, zugleich einheitlichen Richtung ist die Fassade des Nürnberger Rathauses, das 1616—20 von Jakob Wolff und nach seinem Tode († 1620) von seinem Bruder Hans erbaut wurde. Rustikaquadern an den Ecken, kräftige Trennungsgesimse zwischen den einzelnen Stockwerken, abwechselnd dreieckige und rundgeschweifte Giebel über den Fenstern des Hauptgeschosses und ein Kranzgesims auf wuchtigen Konsolen verleihen der Fassade ein schweres aber einfach klares Gepräge. Interessanter ist freilich die Architektur des Hofes, wo einmal die „römische Ordnung" zur Geltung kommt (Abb. 176).

Zur selben Zeit (1615—20) baute Elias Holl, der sein Leben selbst beschrieben hat, außer dem Zeughause (Abb. 177) das Augsburger Rathaus. Das Äußere des Baues erscheint vielleicht nüchtern streng, die inneren Räume dagegen, besonders der große Saal im zweiten Stockwerk (Abb. 178) sind von Matthias Kager und anderen mit glänzender Pracht ausgestattet worden. An den Schmalseiten ziehen sich drei Fensterreihen übereinander hin, den Schmuck der Langseiten bilden Nischen und Statuen, das Kranzgesims wird von den Konsolen getragen, die Stuckdecke zeigt bemalte Felder. Bemalung und Vergoldung spielen überhaupt in der Dekoration des Saales eine große Rolle.

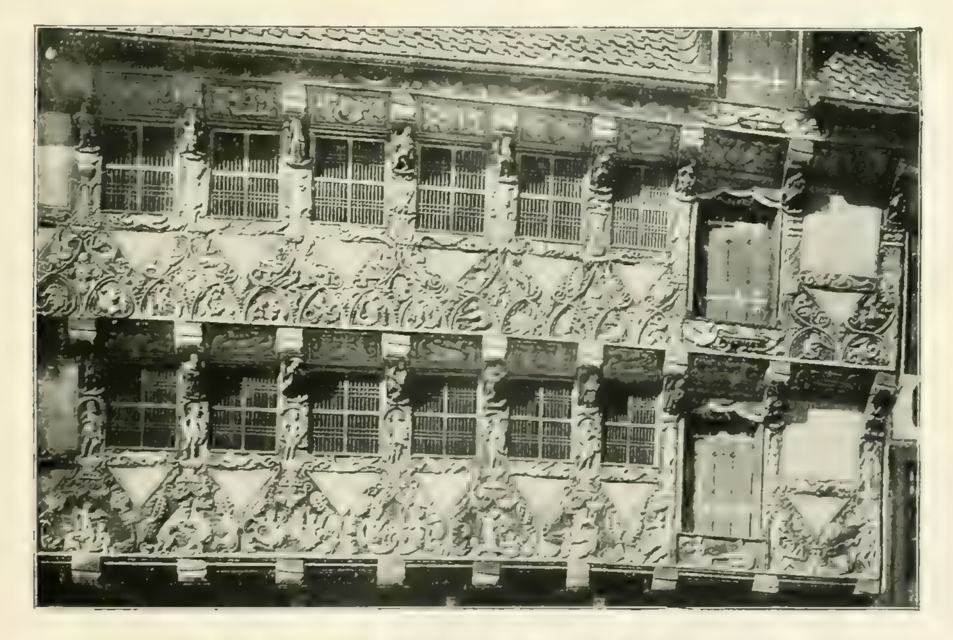
In Augsburg hat die deutsche Renaissancekunst den Anfang genommen, in Augsburg findet sie ihr Ende. Nach dem Augsburger Rathausbau vergeht eine längere Frist, ehe wieder eine kräftige Kunsttätigkeit erwacht. Als nach dem Dreißigjährigen Kriege die Architektur wieder neu aufblühte, huldigte sie auch neuen Idealen.

3. Die **Holzbaukunst** bildet ein besonders anziehendes Kapitel der deutschen Renaissance. An sich ist ja das Balken- und Ständergefüge des Holzhauses gleichgültig gegen Stilformen. Aber die Spätgotik hatte mit großem Geschick das System der überall gebräuchlichen Vorkragungen benutzt, um architektonische Glieder anzubringen und die Balkenköpfe und deren Stützen, die Knaggen, die Zwischenhölzer und Fußbänder, die Streben und Simse in ihrem Sinn umzuarbeiten. Die Renaissance hatte also gewissermaßen schon leichteres Spiel; sie brauchte nur ihre Zierformen an Stelle der gotischen zu setzen. Den Übergang kann man am besten in den Harzstädten Goslar (das „Brusttuch"), Celle (Haus Thielebeul 1522) und Braunschweig (Haus Demmer 1536; Abb. 181) verfolgen, wo ein phantastischer Meister das ganze Holzwerk



180. Herzogliches Hofbrauhaus in Braunschweig. 1567.

mit einem Gespinst von Ranken und Figuren überzog. Es ist dieselbe fröhliche Phantasterei wie in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians. Auch das Knochenhaueramtshaus in Hildesheim 1529 zeigt einen ähnlichen, doch etwas strengeren Geist. Aber die große Masse folgte dem Wege nüchterner Architektonisierung des Holzes (Abb. 180). Die Steinformen



181. Von der Fassade des Temmerschen Hauses in Braunschweig.


182. Rathaus in Duderstadt.

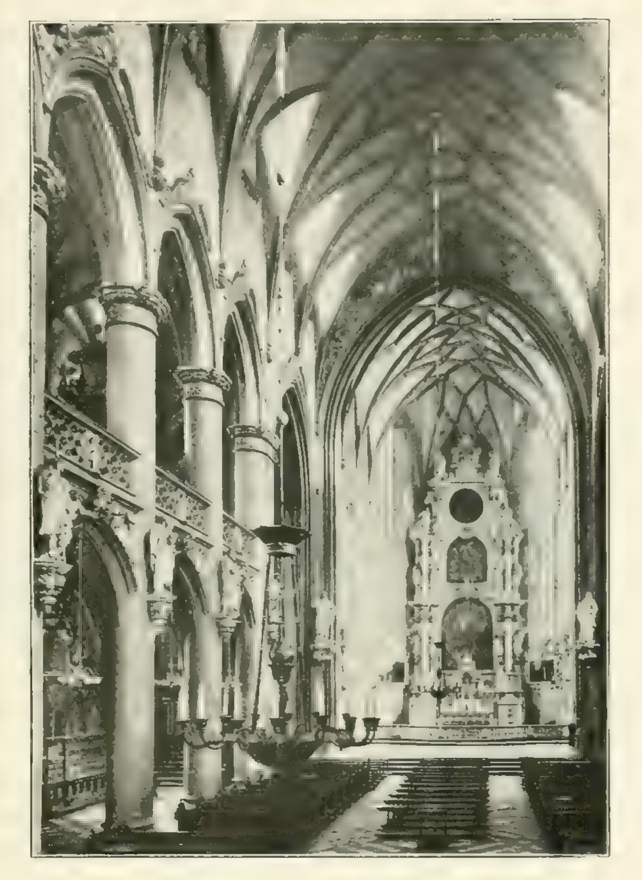

183. Marienkirche in Wolfenbüttel.

oder doch deren Ersatzmittel greifen Platz. Die Knaggen werden zu Konsolen, die Füllhölzer zu Schiffstehlen oder doppelten Schnürrollen (Taubändern) umgearbeitet. Das von Ständern und Fußbändern gebildete Dreieck wird mit einer Fächerrosette belegt, die Fensterlatte als Konsolfries gearbeitet, die Eckständer mit eingeschnittenen Säulchen oder Hermen verziert. Das Brüstungsfeld unter dem Fenster wird namentlich in Hildesheim gern mit Vollholz gefüllt und mit Figuren in Flachrelief beschnitten. Ja der Ehrgeiz der Zimmerer ist so lebendig, daß es manchmal zu völlig durchkomponierten Hausfassaden kommt (Kalandhaus in Alsfeld 1505, Northeimsches Haus in Einbeck 1610, Kromschrödersches Haus in Osnabrück 1579, Salzhaus in Frankfurt a. M. 1600), die den Steinhäusern an Klarheit und Reichtum der Motive und Gliederungen nicht nachstehen. Auch Straßburg hatte und hat z. T. noch Hausfassaden (Abb. 179, Haus Kammerzell) und besonders malerische Höfe von klassischem Geschmack.

Daneben her geht aber immer eine mehr zimmermäßige Behandlung des Fachwerks, welche ihren Ruhm mehr in den schönen starken Holzverbindungen, den dicken Balkenlagen, den Kreuzstreben, den Andreaskreuz- und Rautenkreuzfüllungen suchte und höchstens bei Erkern und Dachgaupen besondere „Drücker“ aufsetzte (Abb. 182). Die Rhein-, Main-, Neckar- und Weserstädte sind trotz aller Verluste noch reich an solchen Prachtwerken, die in ihrer lebhaften, heiteren und leichten, überaus holzreichen Gliederung den Einfluß welscher Steinfassade kräftig abgelehnt haben und in ihrer Art, als bodenständige Triebe deutscher Baugesinnung, für uns ebenso wertvoll sind

wie den Italienern die Paläste von Florenz, Venedig, Genua und Vicenza.

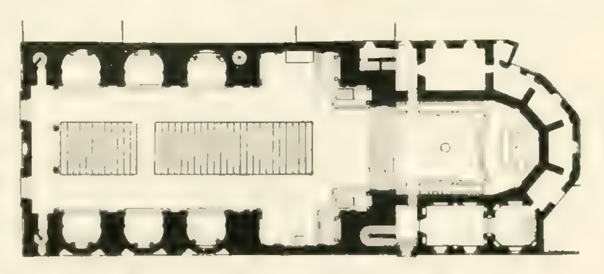
4. **Der Kirchenbau.** Im Kirchenbau brachten die Glaubenskämpfe zunächst einen fast völligen Stillstand. Und als sich auf beiden Seiten neue Bedürfnisse regten, entstand ein wunderlich verwirrter Zwiespalt des Stils. Nicht, wie man denken sollte, zwischen den beiden streitenden Kirchen, sondern zwischen den sozialen Schichten. Fürsten und Adel bevorzugten — meist im Anschluß an Schloßbauten — die Renaissance. Im Bewußtsein des Volkes blieb die Gotik als wahrer Kirchenstil in Geltung.



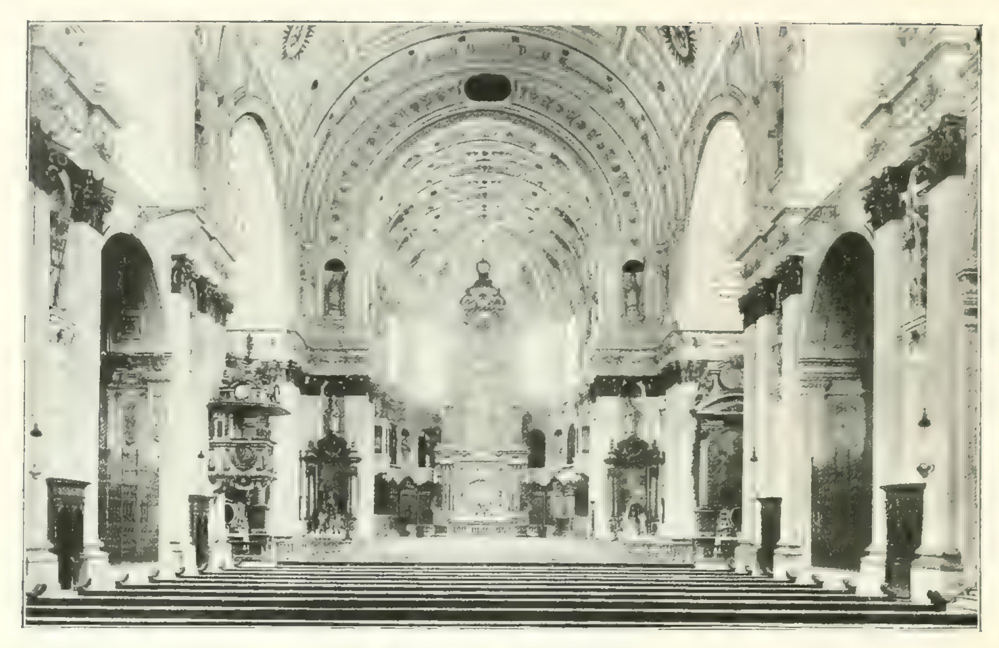
184. Jesuitenkirche in Köln.

Das Nachleben der Gotik. Nichts kann irriger sein als das Vorurteil, daß die Gegenreformation oder die Jesuiten im besondern an der Verwelschung der deutschen Kunst Schuld tragen. Im Gegenteil. Julius Echter von Mespelbrunn, Fürstbischof von Würzburg († 1617), ein Mann von seltener Deutschheit und Bildung, hat in seinem Sprengel mehr als hundert Kirchen eines nur leicht italisch angehauchten Stils („Juliusstil") gebaut, die noch heut durch Räumigkeit, Formenfülle und Solidität erquicken. Und der Jesuitenorden hat in seiner rheinischen Provinz durch eine große Zahl von Neu- oder Umbauten die Gotik bis weit ins 17. Jahrhundert am Leben erhalten, ja ihr neue Probleme gestellt. Da der Orden zuerst wieder die Volkspredigt pflegte, so war ihm die Einführung von Emporen wichtig. In den Jesuitenkirchen zu Molsheim 1614—17, Aachen 1618—28, Koblenz 1617—26, Köln 1618—29 (Abb. 184) u. a. sind diese einfach zwischen die Stützen (meist Rundpfeiler) gespannt, wo sie, ohne zu drücken, den Innenraum, verglichen mit den leeren spätgotischen Hallen, ordentlich füllen und beleben. Es ist eine Lösung, die das 19. Jahrhundert erst wieder gewürdigt und fortgebildet hat. Im übrigen sind diese Bauten nicht ängstlich „stilrein", sondern mit Motiven, Ausstattungen und Schmuckmitteln der Renaissance angenehm durchsetzt.

Auf seiten der Evangelischen ist die Gotik für Stadt- und Landkirchen vielfach, aber ärmlich weitergepflegt und hat sich erst Anfang des 17. Jahrhunderts zu zwei Großbauten von Bedeutung aufgeschwungen. Die Marienkirche in Wolffenbüttel (Abb. 183) 1604—23 von Paul Francke († 1615) ist eine Hallenkirche von „ruhevoll majestätischem Raumgefühl",



185. Michaelshofkirche in München. Grundriß.



186. Michaelshofkirche in München.

aber als Predigtkirche unpraktisch, die Holzemporen hinter den Pfeilern. Und die Einzelformen, Maßwerke, Dachgiebelchen erscheinen in toll verknorpelten Mischformen. Die Stadtkirche in Bückeburg 1608–15 ist im ganzen eine Nachahmung, die Stützen (korinthische Säulen), die Maßwerke und die turmlose Giebelfassade prächtig in voller Renaissance. Aber auch hier wie sonst ist der Innenbau nicht struktiv durchdacht und das Emporenwesen nicht organisch eingegliedert.

Die reine Renaissance der aristokratischen Gruppe hat eine Entwicklungsreihe, die von den Schloßkapellen ausgeht. Hier waren Emporen schon bei gotischen Doppelkapellen vorgebildet. Die Neuerung bestand nun darin, sie im System der römischen Arkadenhöfe auszuführen, so in Augustusburg 1568–72 von Hieronymus Lotter, dem Leipziger Ratsbaumeister, in Stettin 1570—77, in Liebenstein und Schmalkalden 1590. Und hierher gehört auch die Universitätskirche in Würzburg 1582–91 von demselben Julius als Erweis höherer Bildung erbaut, innen Emporen und Decke durch die „drei Ordnungen" getragen. Sie wurde nach Einsturz von Petrini (1696) namentlich außen durchgreifend erneuert. Die Nachfolge blieb nicht aus, sie wurde aber beiseite geschoben durch die andere Entwicklungsreihe, die mit der Michaelskirche in München (Abb. 185; 1583–88, nach Einsturz östlich erweitert bis 1597, Baumeister Friedrich Sustris und Wendel Ditterlein). Sie ist die erste deutsche Nachahmung des Jesu in Rom, doch mit bezeichnenden Änderungen. Weggelassen ist die Vierungskuppel, hinzugefügt das Emporengeschoß über den Seitenkapellen. Als Raumschöpfung das beste Werk des Jahrhunderts, ein einheitlicher, tonnengewölbter Saal mit ruhigem, verstecktem Oberlicht (Abb. 186). Die Fassade noch ganz unsicher wie ein Hausgiebel. Hiervon abhängig sind fast alle Jesuitenkirchen Südostdeutschlands (in Augsburg, Regensburg, Ingolstadt, Konstanz usw. 1580–1610) und die pfalzneuburger Gruppe in Neuburg und Eichstätt (1607–47). Aber erst nach dem großen Kriege übte das glänzende Vorbild seine Wirkung in die Breite und Weite.

5. **Skandinavien.** Die Renaissance hat sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts auch in den skandinavischen Ländern eingebürgert, ohne jedoch hier einen besonderen Charakter zu



187. Schloß Frederiksborg bei Kopenhagen.

gewinnen. Die hervorragendste Schöpfung aus der Zeit des kunstliebenden Königs Christian IV. von Dänemark, das Schloß Frederiksborg (Abb. 187), in den Jahren 1602—20 erbaut (nach dem Brande von 1859 wiederhergestellt), zeigt in der Belebung des Ziegelwerkes durch Quadereinfassungen, in den Staffelgiebeln, deren Stufen durch Voluten verdeckt werden, deutlich die holländische Abstammung, welche auch sonst die Bauten „im Stile Christians IV." bekunden. Neben niederländischen Künstlern haben auch deutsche in Skandinavien Beschäftigung gefunden.

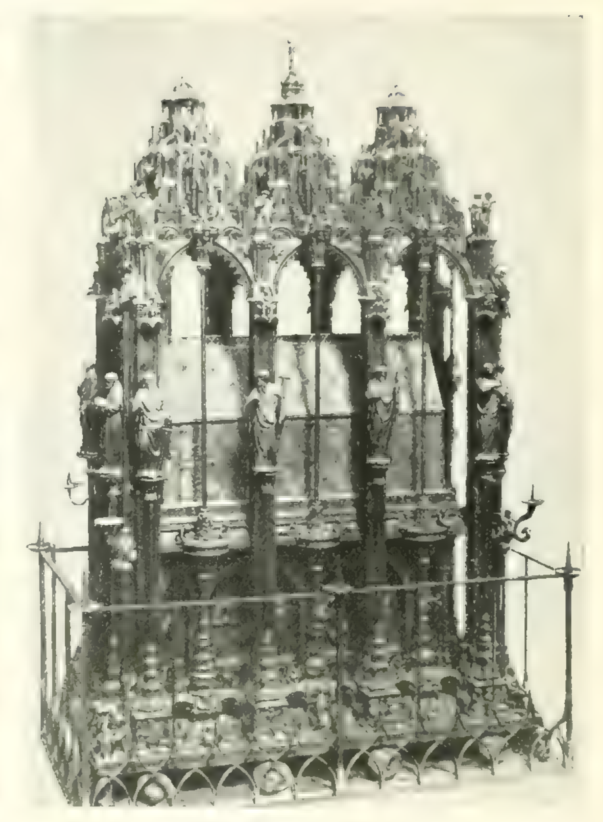
2. Die Bildnerei.

1. **Peter Vischer und der Erzguß des 16. Jahrhunderts.** Wie wenig das Jahr 1500 sich als Stilgrenze eignet, haben wir oben gesehen. Die meisten der „gotischen" Bildner entfalten ihre beste Kraft erst im neuen Jahrhundert. Auch der tüchtigste unter ihnen, Peter Vischer, gehört nach Alter und Bildung in ihren Kreis. Aber während jene sich mit der Renaissance gar nicht oder nur zaghaft-unglücklich abfanden oder auf selbstgebahnten Pfaden plötzlich endeten, hat Peter Vischer den Stilwechsel aufs glücklichste überstanden und vor allem seinem Metier, dem Erzguß, die führende Stellung im neuen Jahrhundert gesichert. Ja es ist sein persönliches Verdienst, diese Technik aus der handwerklichen Überlieferung zu einer künstlerischen Bedeutung gehoben zu haben, die sie sonst nur noch in Italien erlangt hat.

Peter Vischer (1455—1529) ist der Mittelpunkt jener berühmten Nürnberger Gießhütte, die sein Vater Hermann, ein tüchtiger Handwerker, begründet hatte und die sein Sohn Hans 1549 beschäftigungslos schließen mußte. Sie galt bei vornehmen Reisenden als eine Hauptsehenswürdigkeit. Und allerdings beruht die damalige und heutige Anerkennung zu einem guten Teil auf der technischen Vollendung und Sauberkeit des Gusses. Dabei hatte aber der kleine dicke Mann im Schurzfell, wie er sich selbst am Sebaldusgrab dargestellt hat (Abb. 194), ein künstlerisches Empfinden, eine Sicherheit und Reinheit der Formensprache vor allen Zeitgenossen voraus, die ihn vor den gefährlichsten Klippen des Zeitstils bewahrten. Mit scharfem Auge faßt er das



188. Peter Vischer, Grabplatte des Peter Kmita im Dom zu Krakau.

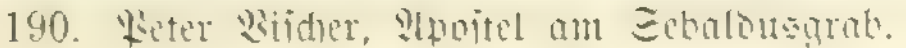


189. Peter Vischer, Sebaldusgrab in Nürnberg.

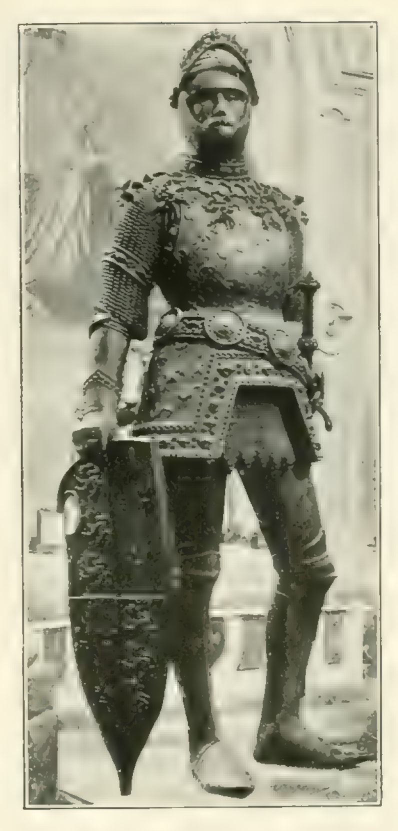
Leben, aber den aufgeregten und wilden Leidenschaften geht er aus dem Wege. Sein Gewandstil ist schon in den Frühwerken einfach, manierlos, und wird es immer mehr, sein selbsterfundenes Flachrelief ist eine geniale Neuerung von höchster Ausdruckskraft (Abb. 192). Vor allem aber bewundernswert ist die ganze Art, wie er eine Aufgabe anfaßt, wie er Bildnis, Rahmen, Ornament, Kern und Schale in Verbindung setzt und auf glückliche Gesamtwirkung komponiert, sich niemals in eine Schablone verfährt, sondern jedes Werk wieder als neues Problem bearbeitet. Es ist erwiesen, daß er mehrfach nach „Visierungen" anderer Künstler, Katzheimer, Stoß und Riemenschneider, arbeitete, aber wie wenig bedeutet für den Plastiker eine Zeichnung! Und in der Ausführung blieb er immer sich selbst treu.

Alle seine Werke sind Grabmäler, teils einfach gravierte Platten, teils Bildnisse in Flach- oder Hochrelief, auch prachtvolle Hochgräber, wie das des Erzbischofs Ernst in Magdeburg von 1495, wo an der Tumba Wappennischen mit zwölf Aposteln unter Baldachinen wechseln. Mit diesen Sachen eroberte er sich die Gunst der Vornehmen und den ganzen Markt in Süd-, Mittel- und Ostdeutschland bis nach Polen hinein. In Bamberg, Erfurt, Merseburg, Meißen, in Berlin, Breslau, Posen und Krakau ist er besonders gut und reich vertreten. Aber auch zahlreiche unbezeugte Bronzeplatten, wie die im Dom zu Naumburg, sind wahrscheinlich aus seiner Hütte hervorgegangen. Stilistisch angesehen bleibt er bis um 1500 den gotischen Formen treu. Ein Teppich mit Ananasmuster und ein mehr oder weniger ausgeführter Rahmen (Abb. 188), zuweilen mit kleinen Figürchen nach Art eines Portals gefüllt, genügen ihm zur Andeutung des Raums. Nachher wird die Region über dem Teppich perspektivisch durch das Motiv der Hallen-





190. Peter Vischer, Apostel am Sebaldusgrab.



191. König Artur. Innsbruck, 1513.

wölbung vertieft (Albrecht der Beherzte in Meißen 1500), und im freieren Kantenwerk des Rahmens erscheinen wie Frühlingsboten Putten, Amoretten und Drolerien (Herzogin Sophie 1504 in Torgau). Durch die einfache Schönheit der Darstellung sind die Doppelgräber Eitel Friedrichs II. von Hohenzollern in Hechingen und Hermanns VIII. von Henneberg in Römhild mit ihren Frauen anziehend.

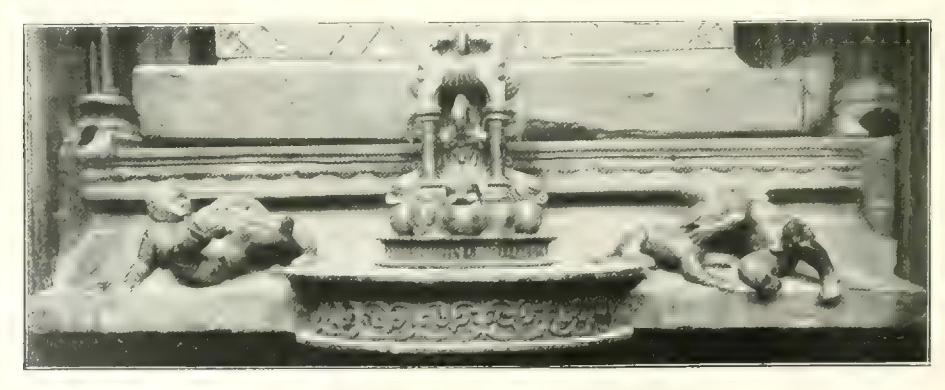
Einen entscheidenden Sammel- und Wendepunkt seines Schaffens bezeugt nun das Hauptwerk seines Lebens, das Sebaldusgrab (Abb. 189) in Nürnberg 1508–19. Ein Baldachin, wie er schon früher vielfach vorkommt, umschließt und zeigt den alten Silbersarg des Heiligen, dessen Sockel Vischer mit vier Reliefs, Wundern des hl. Sebald, geschmückt hat. Nicht ohne Humor wird z. B. dargestellt, wie der Heilige aus Eiszapfen ein Feuer machte und sich mit seiner Gesellschaft daran wärmt. In reizender Fülle quellen aus der Fußplatte die Sockel des Baldachins, die Kandelabersäulchen und die acht Pfeilerchen hervor, die sich oben in gotisierender Weise zu drei Kuppelchen mit phantastischen Dachbauten wölben. In halber Höhe stehen daran die zwölf Apostel, halblebensgroß, würdig und charaktervoll, die reinsten, welche die deutsche Kunst hervorgebracht hat (Abb. 190). Oben auf Fialen zwölf kleinere Propheten. Damit ist aber dem kirchlichen Ernst genug getan. Denn als „Bauschmuck" ist über alle Glieder, Flächen und Vorsprünge eine in jedem Sinn fabelhafte Welt ausgegossen, die aus Natur, christlicher und antiker Mythologie scherzhaft und drollig gemischt ist. Götter, Halbgötter, Kentauren, Tritonen, Meerfrauen, Löwen, Mäuschen, Vögel, Delphine wechseln bunt durcheinander, Putten und Amoretten (Abb. 193) kollern und spielen mit jungen Hunden, Zeus, der Vater der Götter und



192. Peter Vischer, Epitaph des Kardinals Friedrich Jagello in Krakau. 1510.

Menschen, thront dazwischen als kläglicher Exkönig (Abb. 197), verschämte Meerjungfern halten Leuchterarme, riesige Schnecken unter der Fußplatte scheinen das Gehäuse langsam fortzutragen. „Die feierlichste Erhabenheit und die lieblichste Tollheit . . . kommen an diesem Denkmal zu ihrem Recht.“ Mit spielender Leichtigkeit wird das Widersprechendste vereinigt und zu harmonischer Wirkung gehoben. Es ist zugegeben, daß von Vischers fünf Söhnen Hermann († 1516) und Peter († 1528), der um 1505 „Kunst halb“ in Italien gewesen war, starken Anteil an der Ausführung des Einzelnen hatten und wesentlich die Renaissanceformen beisteuerten. Aber ebenso sicher ist, daß der Alte die Leitung des Ganzen in sicherer Hand hielt, wie er sich auch als Meister in seiner biederen Arbeitstracht daran verewigt hat (Abb. 194).

Für das riesenhaft geplante Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck wurde Vischer inzwischen (1516) mit zwei Ritterkönigen, Artur (Abb. 191) und Theodorich beauftragt, die sich vor den andern durch freie, bewegliche Haltung auszeichnen, übrigens auch noch den eignen, man möchte sagen plateresken Mischstil bewahren. Stärker und reiner erscheinen die neuen Formen bei den letzten Grabmälern, wo die Rahmen und Hintergründe mit Pilastern, Gebälken, Tonnengewölben und Bauperspektiven bestritten werden. Auch kann man beobachten, daß (wie anderwärts schon S. 48) statt des Bildnisses oder damit verbunden das religiöse Andachtsbild auftritt. So an dem Tucherepitaph (1521) im Dom zu Regensburg (Abb. 195) und am



193. Peter Vischer, Detail vom Sebaldusgrab.



194. Peter Vischer, Selbstbild am Sebaldusgrab.



195. Peter Vischer, Tuchereptaph. Regensburg, Dom. 1521.



196. P. Labenwolf, Gänsemännchen in Nürnberg.

Eyssenschen in St. Ägidien zu Nürnberg. Ein großes Prachtgitter in reiner Renaissance für die Fuggerkapelle in Augsburg, 1513 bestellt, 1540 im Nürnberger Rathaus aufgestellt, ist leider Anfang des 19. Jahrhunderts eingeschmolzen worden und nur nach Zeichnungen zu würdigen.

Von den Söhnen ist Peter d. J., der noch vor dem Vater starb, fraglos der begabteste und erfindungsreichste. Ihm fielen schon selbständig die Grabmäler Albrechts v. Mainz in Aschaffenburg 1525 und Friedrichs des Weisen in Wittenberg 1527 zu. Ihm verdanken wir die ersten deutschen Denkmünzen und Platetten (viermal Orpheus und Eurydike) und die beiden berühmten Tintenfässer mit einer Nackten neben einem Totenkopf; es sind Werke von reinem Formenadel. Hans führte 1529 die Gießhütte weiter, aus der noch einige Grabmäler (Johanns des Beständigen in Wittenberg 1534, das Doppelgrab Johann Ciceros und Joachims 1530 in Berlin, des Bischofs v. Lindenau 1540 in Merseburg), und einige Kleinwerke wie der bogenschießende Apollo vom Ratsbrunnen in Nürnberg (1534) hervorgingen. Man sieht nicht recht, wodurch er die Gunst des Publikums verlor. Auch die Nachfolger und Erben des Nürnberger Ruhms sind nicht eben sehr fruchtbar. Pankraz Labenwolf schuf nur einige Brunnen, den im großen Ratshof 1549 mit vier Seepferdchen und Christusknaben auf schlanker Säule, das reizende, echt volkstümliche „Gänsemännchen" (Abb. 196) bei der Frauenkirche (1557) und ein Gegenstück, den Dudelsackbläser, der jedoch erst 1870 nach dem Holzmodell gegossen und vor dem Dürerhaus aufgestellt ist. Benedikt Wurzlbauer verdanken wir den wundervollen Tugendbrunnen 1589 (Abb. 198). Der Aufbau an einem dreimal abgesetzten Rundpfeiler ist ganz vollendet; unten stehen sechs Tugenden, die siebente, Justitia, zu oberst, dazwischen sechs blasende Knäbchen als Schildhalter. Die Wirkung wird nur etwas beeinträchtigt durch das Kreuzfeuer kleiner und dünner Strahlen, die aus den Trompeten der Knaben, den Brüsten der Frauen und im Gegenspiel



197. Zeus am Sebaldusgrab.

aus Löwenmasken der Brüstungspfeiler kommen. Die Weiterbildung der großen Brunnenwerke haben wir in München und Augsburg zu verfolgen.

Zunächst aber fielen größere Aufgaben noch der Grabmalkunst zu. Kaiser Maximilian hatte die Künstler seiner Zeit nur als Illustratoren seiner langweiligen Ritterdichtungen (Freydal, Theuerdank, Weißkunig) beschäftigt; sein Grabdenkmal in der Hofkirche zu Innsbruck sollte aber ein Weltwunder der Plastik werden und wäre es in der Hand eines schöpferischen und tatkräftigen Meisters geworden. Denn die Idee, Verherrlichung des Rittertums, war neu, weltlich gedacht und riesenmäßig: Ein Marmorsarg mit 24 Reliefs aus dem Leben des Kaisers, an den Ecken vier Bronzetugenden, oben der kniende Kaiser, ringsum 40 seiner Vorfahren lebensgroß in Erz gegossen. Aber wie der Plan vom gelehrten Peutinger erdacht, von verschiedenen Malern (Gilg Sesselschreiber, Christoph Amberger, Jörg Kolderer) einzeln gezeichnet und wieder die Einzelfiguren an verschiedene und wechselnde Gießer, die Brüder Löffler und Godl, seit 1510 in eigener Hütte zu Mülau verteilt wurden, so zog sich die Arbeit nach seinem Tode endlos (1508—84) hin, bis 1562 Alexander Colin die Marmorarbeit, den Guß der Tugenden und schließlich auch des betenden Kaisers (1582—84) vollbrachte. Das Ergebnis war mehr eine grandiöse Kuriosität als ein Kunstwerk. An den 28 Rittern und Frauen seiner Vorfahren, wie sie jetzt zwischen den Säulen der Kirche stehen, hat man nur den Eindruck einer interessanten Harnisch- und Kleiderkammer. Auch in Freiberg sammelte sich Künstlervolk aus allen Landen, als es sich um das figurenreiche Marmorgrab für Kurfürst Moritz (1564—89) und die bronzene Ahnengalerie der Wettiner im Chor des Domes handelte.

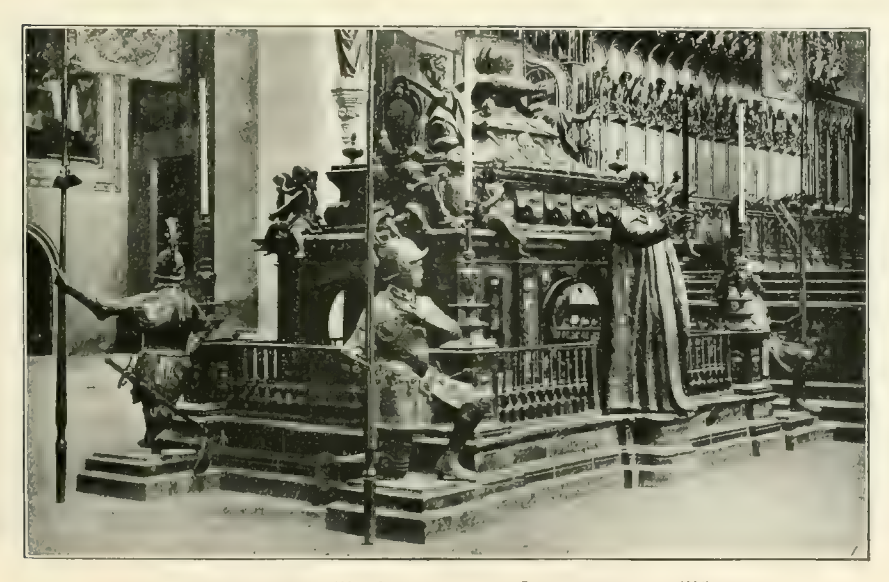
In München wurde unter Wilhelm V. und Maximilian I. der Erzguß fast allein für monumentale Werke herangezogen und Peter Witte (Candid), ein universaler Vasarischüler († 1628), schwebt als erfindender Genius über der flämisch-italienischen Künstlerkolonie, die sich in die Ausführung teilte. Dazu gehörten in erster Linie Hubert Gerhard aus Herzogenbusch und Hans Krumper aus Weilheim als Modelleure, in zweiter Carlo Pellagio, Martin und Dionys Frey, Bartel Wenglein als Gießer. Doch ist ihr Anteil im einzelnen immer noch strittig und unsicher, da sie durchaus einem schönen, glatten, unpersönlichen Allerweltsstil huldigen. Von einem Grabmal Wilhelms V., das nicht zur Vollendung kam, stammt ein edler Kruzifix mit Maria und Magdalena in S. Michael und die vier geharnischten Fahnenhalter am Ludwigsmausoleum in der Frauenkirche (Abb. 200), das 1622 über dem Marmorbild des Kaisers (S. 59) errichtet und mit den Standbildern Wilhelms IV. und Albrechts V. geschmückt wurde. Von Gerhard modelliert ist der hl. Michael an der Michaeliskirche (Abb. 201), ein schwungvolles Werk, woran „die tänzelnde Mühelosigkeit des Überwindens mit dem qualvollen Unterliegen" in wirkungsvollen Gegensatz gebracht ist; von Hans Krumper die ebenfalls reich bewegte Madonna als Schutzgöttin Bayerns und die allegorischen Frauen auf dem Portalgiebel an der alten Residenz (1605); von ihm auch eine ursprüngliche Brunnenfigur, die Bavaria im Hofgarten, eine schlanke, derbe Schönheit, die mit allerhand bayerischen Symbolen behangen ist. Von G. Mair ist der Perseusbrunnen im Grottenhof der Residenz modelliert, wozu Cellinis Perseus in Florenz als Vorbild diente. Das dritte große Brunnenwerk, der Wittelsbacher Brunnen im Brunnenhof, ist namenlos, gleichwohl reich und malerisch gebaut, der Hauptschmuck (vier bayrische Flüsse, vier Elemente) auf den Rand verlegt, in der Mitte Otto v. Wittelsbach. Unsicher ist auch der Verfasser der Mariensäule, die den Sieg am weißen Berge (1621) verherrlichen sollte, aber erst 1638 vollendet wurde. Famos ist der Sockel mit vier kämpfenden, behelmten Flügelknaben (Abb. 202), die den Sieg über Pest, Krieg, Hunger und Ketzerei darstellen sollen, die Atmosphäre des Dreißigjährigen Kriegs in rührend kindlicher Einkleidung. Auch die drei großen Augsburger Brunnenwerke (1589—1602)



198. Wurzlbauer, Tugendbrunnen in Nürnberg.



199. A. de Vries, Herkulesbrunnen in Augsburg. 1602.



200. Kaiser Ludwig Mausoleum in der Frauenkirche zu München.



201. H. Gerhard, S. Michael. München, Michaelskirche.



202. Sockel der Mariensäule in München.

sind von den Münchner Italisten inspiriert, der Augustusbrunnen von H. Gerhard, auf hoher Ziersäule der erhabene, etwas theatralische Stadtgründer, auf dem Rand in prachtvollen Nacktfiguren die vier Flüsse des Stadtgebiets; von Adrian de Vries der einfache Merkurbrunnen und der reichere Herkulesbrunnen (Abb. 199), an dessen Sockel vier bildschöne Wasserfrauen, vier boshafte Knaben mit Gänsen, vier Jünglingsbüsten mit Fischen und Muscheln alle Möglichkeiten für springende Wasserstrahlen darbieten. Auch der Neptunsbrunnen in Danzig (1620) stammt von Vries, der überhaupt von Prag aus, wo er als Hofbildner Rudolfs II. lebte († 1627), eine weitreichende Tätigkeit für Bückeburg (Taufbecken, Raub der Proserpina, Aktäon), Braunschweig (Statuette Herzog Heinrichs), Breslau (Vincentiustafeln) und Stadthagen (Grabmal des Fürsten Ernst von Schauenburg) entfaltete und in Bildnisbüsten auch lebensvollere Züge gab als sonst üblich war.



203. Auferweckung des Lazarus. S. Anna. Augsburg.

2. **Stein- und Holzbildner.** Wenn wir nun die eigentlichen Bildhauer des Jahrhunderts mustern, so müssen wir wieder zu den Trägern des Mischstils zurückkehren, die wir zum Teil schon kennen lernten (S. 63), nur daß bei dem jüngeren Geschlecht die Wendung zum Italismus schneller und vollkommener gelingt als vorher. In erster Linie steht hier die Familie Daucher in Augsburg. Der Vater Adolf führte nach Dürers Entwürfen den Schmuck der Fuggerkapelle in S. Anna aus (1512), vier Nischen der Orgelwand mit Grabmälern und Reliefs (Philisterschlacht, Auferstehung der Toten, Wappen). Die Umsetzung der Zeichnung in ganz flaches Relief ist nicht völlig geraten, der Eindruck steif, vornehm, ja ärmlich gegen die Fülle und Kraft der Spätgotik. Lebendiger sind die Halbfiguren in Holz, Propheten und Sibyllen (15 davon in Berlin) vom Chorgestühl. Der Altar ist verschwunden, doch gibt eine Nachbildung desselben von Dauchers Hand in Annaberg (1522) eine Vorstellung. Der Sohn Hans Daucher (1514—37) ist selbstschöpferisch und ganz meisterhaft in malerischem Flachrelief (Parisurteil in Wien, scherzhafter Wettkampf zwischen Dürer und Spengler vor Kaiser Max in Berlin), wie denn überhaupt das figurenreiche, erzählende Relief mit feinem antikischen Gewandstil und tiefer Landschaft hier und überall die anziehendsten Schöpfungen hervorbringt (Abb. 203). Loy Hering († 1554) in Eichstätt, ein Schüler Beierlins (S. 48), hat in einigen ergreifenden Frühwerken (Sitzbild des hl. Willibald, Kruzifix 1514 in Eichstätt) den Stil seines großen Lehrers ins Weiche und Reinliche umgebogen, dann aber das Mustergrabmal der Vornehmen geschaffen: Eine Ädikula mit reich ornamentierten Pilastern, darin meist kniende Figuren vor einem Andachtsbild, wobei er gern bei Dürers Stichen zu Gaste geht; und mit solcher Ware hat er fabrikmäßig Franken, Schwaben und deren Grenzen versorgt. Umgekehrt ist der erfindungsreichste Kopf des Jahrhunderts, Peter Flötner (1522—46 in Nürnberg) über Kleinwerke nicht hinausgekommen, anmutige Buchsfiguren, Bronze- und Bleiplaketten, Schaumünzen u. dergl. (Abb. 204), womit er, meist in größeren Reihen (Tugenden, Jahreszeiten, Sinne, Musen usw.) geradezu den weltlichen Bilderkreis der Renaissance bestimmt hat. Mit seinen runden, wohllautenden, leichtflüssigen Formen hat er jedenfalls das meiste getan, um die harte und eckige Gotik zu entwurzeln und neue Begriffe von Schönheit einzubürgern. Ein anderer entschiedener Bahnbrecher ging dem Vaterlande früh verloren. Es ist Konrad Meit aus Worms, von dem wir nur einige kleine kecke Nacktfiguren und einige lebensfrische Büsten besitzen (in München, Gotha, Wien, Berlin). Sein großes Lebenswerk sind die Grabfiguren des Herzogs Philipp, seiner Gattin und Mutter in S. Niclas zu Brou (1526—32), reine, frische und weiche Renaissance in fremdem, gotischen Rahmen (S. 80).



204. P. Flötner, Plakette. Caritas.

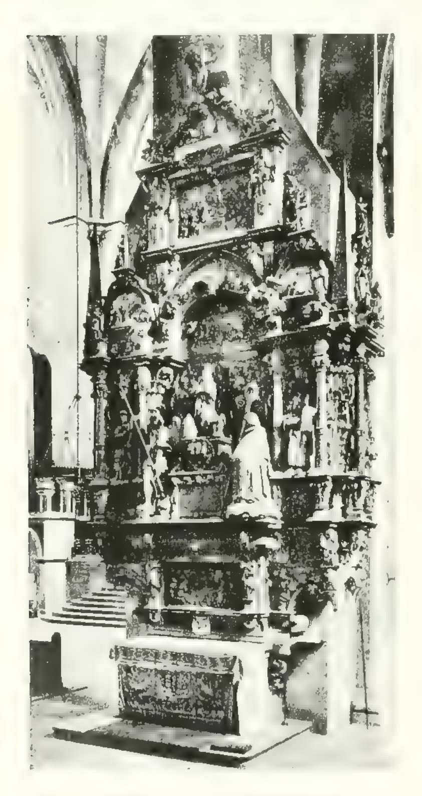
Ganz ausgezeichnete Kräfte spielten in Trier zusammen, um eine Plastik von reizvoller Eigenart zu zeitigen. Wir sahen oben, daß die Fäden der Backofenschule von Mainz herüberspielten. Denn wir finden in den Epitaphaltären des Doms dieselben tiefempfindsamen Passionsgruppen, in der Umrahmung aber eine sichere, ausgeglichene Renaissance, etwas grob noch beim Epitaph des Domherrn Otto v. Breitbach (1523) mit einer wundervollen Pietà, ganz fein und geschmackvoll bei dem des Erzbischofs Richard v. Greiffenklau 1525—27 (Abb. 205) mit einer edlen Kreuzigung. Es folgt ein Werk allerersten Ranges für Deutschland, das



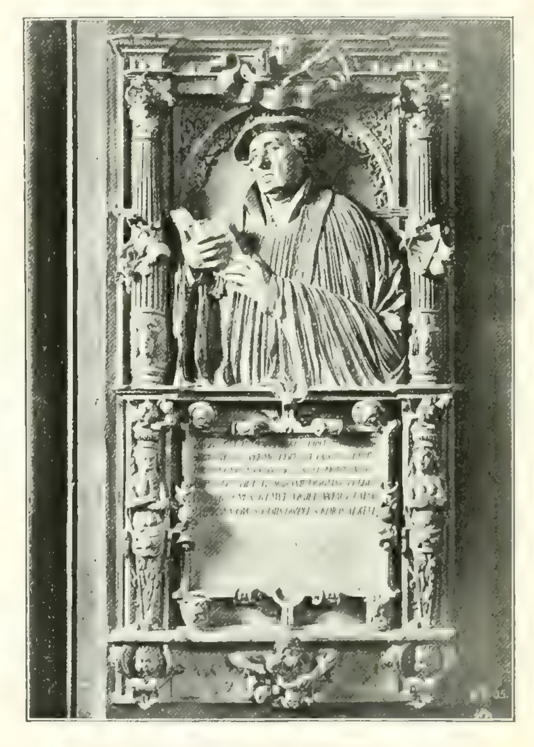
205. Epitaph Greiffenklau. Trier, Dom.



206. Hl. Grab aus der Liebfrauenkirche. Provinzialmuseum zu Trier.



207. R. Hoffmann, Allerheiligenaltar. Trier, Dom.



208. Joh. Sigensis, Liebfrauensakristei in Trier.

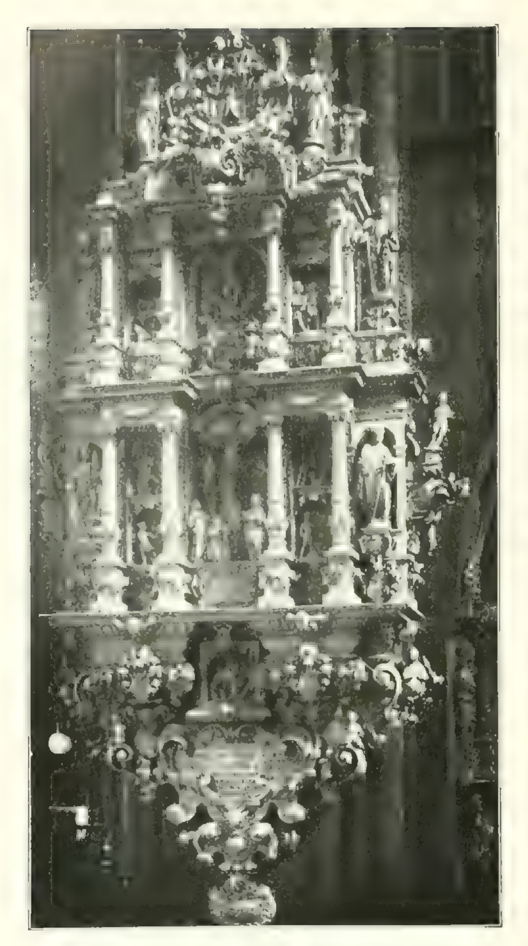
hl. Grab aus der Liebfrauenkirche (Abb. 206) im Prov.-Museum von 1531, eine unvergleichlich schöne Figurengruppe voll Hoheit und Ruhe in einem streng römischen Torbau. Man hat hier an den späteren Stil Franz' I. erinnert, aber es ist die Frage, ob von den verwandten Denkmälern Frankreichs damals schon irgendeins fertig oder nur begonnen war. Die elegante Haltung, die Tracht und Erscheinung der Freifiguren liegen allerdings mehr in der französischen als in der deutschen Linie, und das Dunkel, welches immer noch über dem Künstler liegt, dürfte sich einmal mit Überraschungen lichten. Ähnliche Rätsel gibt das herrlichste aller damaligen Grabmäler, des Erzbischofs Joh. v. Metzenhausen auf (1542). Der Aufbau in ganz reinen Verhältnissen mit dem Standbild in der Mitte und den beiden Hauptaposteln in den Seitennischen, geht nach dem venezianischen Schema. Das Ornament ist zierlich lombardisch. Spielende Äffchen erinnern an das Sebaldusgrab, Delphinreiter an Adolf Daucher, und der Gewandstil wie die geschwungene Haltung ist noch stark gotisierend, namentlich in den kleinen Krönungsfiguren. Eine solche Mischung von Stilelementen zu einer ganz klaren Gesamtwirkung läßt auf einen vielgewanderten, aber stark deutsch gesinnten Meister schließen. Um diese großen herum liegen noch manche interessante kleinere. Und wie vieles vom Besten ist zugrunde gegangen! Aber wir sind doch betreten, im Epitaph des Domkantors Johann Sigensis (Abb. 208) von 1564 ein Werk unerwarteter Eigenart und „ganz ersten Ranges" zu finden. Die Halbfigur ist mit impressionistischer Kraft dem günstigen Augenblick abgelauscht, ein plastisches Holbeinbildnis, der Renaissancerahmen üppig verschnörkelt, gotische Reaktion in modernem Gewand. Auch dieser eminente Meister ist unbekannt. Dagegen sammelt sich ein ungeheueres Werk auf den Künstler, der die Trierer Plastik im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts beherrscht, auf Ruprecht Hoffmann (tätig 1570—1614). Er begann mit der Domkanzel, welche in ihrer plastischen Ausstattung (Werke der Barmherzigkeit) die erste Stelle in ihrer Gattung beanspruchen darf. Hier ist der kräftige volkstümliche Stil Adam Krafts erneuert und mit der neuen malerischen Raumtiefe zu trefflicher Wirkung gepaart, am Schaft die neun Musen, am Sockel die vier Evangelisten, am Aufgang die Bergpredigt. Es folgen nun zahlreiche Epitaphaltäre (Abb. 207), eine spezifisch Trierische Form des Prälatengrabes, im Dom, in Liebfrauen und S. Gangolf, wobei wir das prächtige Schauspiel verfolgen, wie die ohnehin



209. Epitaph Metternich. Trier, Liebfrauen.



210. Adr. de Vries, Büste Rudolphs II. Wien.



211. Gerh. Gröninger, Dorgelosepitaph. Dom. Münster, 1625. (Koch, Die Gröniger.)

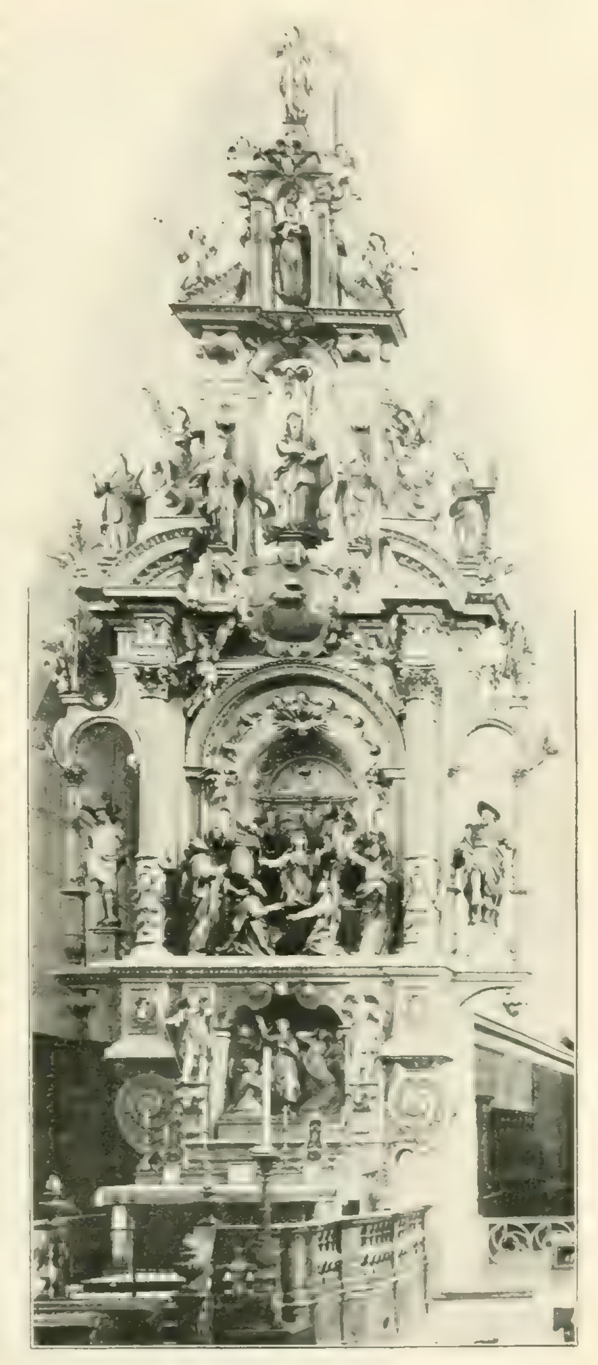
schlotternde und oft phantastische Architektur immer mehr von der Plastik überwuchert und übertönt wird; leider in so echt gotischer, kleinlich überfüllter Weise, daß man sich vor lauter Erfindungen und Motiven gar nicht mehr zu retten weiß. Die letzten Werke, wie der Allerheiligen (Metternich)-Altar im Dom 1614 und der Hauptaltar in Clüsserath 1622 sind wieder wie gotische Portalzyklen zu wahren Lehrgedichten christlicher Schulweisheit geworden, wobei das einzelne naturgemäß verlor. Von der großen Kunst der Vereinfachung, welche der europäischen Plastik so durchschlagend durch Bernini gepredigt wurde, haben wir ein frühes, seltenes, auf den ersten Anblick ganz barock wirkendes Beispiel in dem Marmorsargbild des Domherrn Karl von Metternich († 1636; Abb. 209), das technisch und künstlerisch wieder weit über seiner Zeit steht und doch immer noch ein Tröpflein Gotik in sich birgt. So stark und unbezwingbar hielt sich also die deutsche Art in einer bigotten und halb französierten Grenzstadt des Reiches.

3. **Die Spätrenaissance.** Ähnlich wie in Trier verläuft die Entwicklung überall. Die reineren italienischen Einwirkungen treten seit 1550 immer mehr zurück, dafür treten die niederländischen hie und da in den Vordergrund, doch nicht so sehr, daß sie eine kräftige Eindeutschung gehindert hätten. Wenn wir uns nämlich nicht bloß an die bekannten, vielgenannten fürstlichen Denkmäler halten, sondern die große Masse im Kreis der bürgerlichen Plastik aufsuchen, so finden wir bis um 1600 einen recht anmutigen, gemeindeutschen Stil, der sich durch einen tüchtigen Schuß Gotik von der glatten und oft so leeren Formensprache des Bronzegusses vorteilhaft abhebt. Er ist im Norden vielleicht noch eigenständiger und ausdrucksvoller als im Süden und im kleinfigurigen Relief geschickter als in Sachen großen Maßstabes. Wir meinen damit jene unübersehbare Fülle von Arbeit, die damals im Bauschmuck, an Erkern, Türen, Giebeln, an Brunnen, Grabmälern, Altären und jeder Art von Möbeltischlerei geleistet wurde. Allgemein ist die Neigung, die großen, reinen Linien des Architekturrahmens durch Verkleinlichung und Überfüllung aufzulösen. Förmliche Ungetüme von Altar- und Grabmalbauten treten seit 1580 immer häufiger auf, und mit zirka 1600 wird die Wendung zum überladenen, wilden Vorbarock des „Ohren- und Knorpelstils" ganz entschieden. Die frühere allgemeine Geringschätzung der ganzen Epoche beginnt sich allmählich aufzuhellen. Wir lernen einzelne Meister schätzen, die sich an künstlerischer Bedeutung den manierierten Spätgotikern ruhig an die Seite stellen können.

Aus welchen Gründen man gerade in fürstlichen Kreisen die italisierten **Niederländer** bevorzugte, läßt sich nicht mehr recht begreifen. An erster Stelle steht Alexander Colin aus Mecheln (1529—1612), der 1558 zur Ausführung des Bauschmucks am Ott-Heinrichsbau in Heidelberg (S. 96) berufen wurde, dann (1564) nach Innsbruck übersiedelte, um das Maximilians-

grab (S. 120) zu vollenden und ungemein fruchtbar allerhöchste Aufträge in Altären, Grabmälern, Brunnen u. dergl. erledigte (Grab der Philippine Welser, ihrer Mutter und ihres Gemahls in der Hofkirche zu Innsbruck, Kaisergräber im Dom zu Prag). Vorstechend gut sind seine Marmorreliefs am Maximiliansgrab, reiche Menschenmassen in tiefer Landschaft. Sonst trägt er eine mittelschlächtige, lebendige, manierlose Schönheit ohne Eigenstärke vor. Eine ähnliche Rolle spielte im Norden Cornelis Floris, der (nicht mehr ganz sicher) als Schöpfer der ungemein reich und originell angelegten Fürstengruft in Emden mit dem Grab Ennos II. 1548 gilt, jedenfalls 1555 den pompösen Katafalk des Königs Friedrich I. im Dom zu Schleswig schuf und durch einen Schüler Heinrich Hagart das Grabmal des Friesenhäuptlings Edo Wiemken in Jever 1564 beeinflußte. Adrian Vries (Abb. 210) wurde durch den Grafen Ernst von Lippe von Freiberg (S. 120) nach Stadthagen zur plastischen Ausschmückung des Mausoleums (Sarkophag mit der Auferstehung Christi in mehrfarbigem Marmor und Bronze 1618) herangezogen. Und andere minder bekannte Niederländer (oder gleich fertige Werke) sind nach Danzig, Königsberg, ja nach Schlesien bezogen worden. Aber alles in allem ist dies nur eine glänzende Oberschicht.

Näher und vertrauter stehen uns die **Reindeutschen.** In Magdeburg z. B. finden wir einen feinfühligen und geistvollen Meister, Chr. Kapup († 1597), den Schöpfer der Domkanzel, dessen Werkstatt von Bastian Ertle aus Überlingen mit großen, recht phantasievollen Grabmälern bis gegen 1630 fortgeführt wurde. Westfalen wird in der ganzen Zeit von den Brüdern Gröninger, Heinrich und Gerhardt († 1652) zuerst von Paderborn, dann von Münster aus beherrscht. Die Werke beider, zumal Gerhardts, der die ganze riesige Ausstattung des Münsterer Doms schuf (Abb. 211), sind Zeugnisse eines fieberhaften Fleißes und eines tollen, leichtschaffenden, übermütigen Kraftgefühls, dem die schöne Linie und das edle Maß unter den Händen zerrann, um trausen,



212. Joh. Degeler, Altar in St. Ulrich. Augsburg, 1607.

leidenschaftlichen, übertriebenen Formen Platz zu machen. Aus dieser Schule ging Jeremias Sutel († 1632) hervor, der das nüchternere, protestantische Hannover mit zartsinnigen Grabmälern versorgte. Vergröbert, nur noch dekorativ wirksam lebte sein Stil in Peter Köster († 1669), dem Meister des Leibnitzhauses in Hannover, fort. In Schlesien und Sachsen, in Brandenburg und Pommern, am lebhaftesten in den festen, reichen, durch den großen Krieg weniger berührten Seestädten Lübeck, Danzig, Königsberg, überall treffen wir auf die gleiche Entwicklung, die gleiche Stufenfolge des zierlichen, naiven, meist trockenen Italismus, der glatt schönen, leichten und leeren niederländischen Manier und des kräftigen stillosen Vorbarock, das uns die Wehen einer aus dem Gleichgewicht gebrachten Zeit empfinden läßt. Es gehört zu den lieben alten Geschichtsmärchen, daß die Kunst während des Krieges wie mit einem Schlage stillgestanden. Sie ist in allen festen Plätzen und in verschonten Landschaften so tätig wie zuvor geblieben, aber freilich in einer fast unglaublichen Erstarrung oder wachsender Verwilderung, so sehr, daß der Knorpelstil von 1620 fast unversehrt um 1650 wieder aufwacht und um sich greift. Bezeichnende Beispiele dafür bieten Hans Gutewerdts großer Schnitzaltar in Kappeln 1641 und das Grabmal Augusts von Lauenburg im Dom zu Ratzeburg 1649.

In Süddeutschland ist anscheinend Schwaben und die Bodenseegegend der kräftigste und fruchtbarste Boden. Um nur das Bezeichnendste zu nennen, so schuf Jörg Zürn in Überlingen (1603–34) eine manieriert kräftige und schwungvolle Ausstattung des Münsters. In Augsburg betätigte sich Joh. Degeler mit Kanzeln und Riesenaltären (1604–08; Abb. 212). Es sind „bemalte Holzbauten mit großen plastischen Gruppen im Mittelfelde und Einzelstatuen an allen Ecken und Enden, eine undisziplinierte Häufung aus dem Handgelenk geschleuderter Formen, aber von bedeutender rhythmischer Kraft; trotz der grundverschiedenen Detailformen steckt in ihnen noch soviel geheime Spätgotik, daß es scheint, als habe die Architektur nur auf diese Ergänzung gewartet!" Dieses Urteil Dehios trifft den Kern der Bewegung. Die Kunstgesinnung der Stoß, Riemenschneider und Backofen, durch die neuen Formen der Ausländer eine lange Zeit verschüchtert und gelähmt, brach naturwüchsig wieder durch und war auf dem besten Wege, die fremde Hülle aufzuzehren und zu überwuchern. Wenn der Verlust der guten alten Tugenden und die Verkümmerung der neuen fremden zu einem unruhigen Zwiespalt geführt und den Sinn für plastische Aufgaben und Wirkungen großen Stils so ziemlich zerrüttet hat, so war doch der Boden für das echte Barock geebnet (Abb. 213).



213. Alabastergruppe Tod, Teufel und Sünde
aus der Sophienkirche in Dresden 1620.

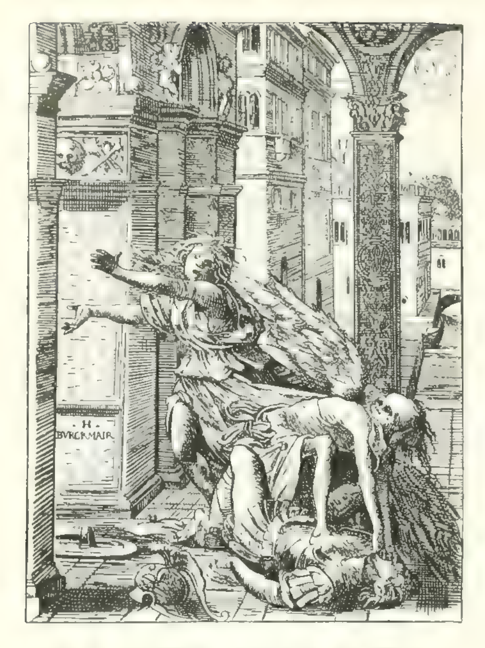


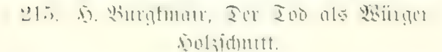
214. Hans Burgkmair, Basilika von S. Peter in Rom. Augsburg, 1504.

3. Die Malerei.

1. **Augsburg.** Wie in der Architektur (S. 92), so ging auch in der Malerei Augsburg mit der Einbürgerung der Renaissance voran. Die Mittlerrolle zwischen der heimischen und der italienischen Kunst übernahm auch hier zunächst die Buchdruckerkunst. In Augsburg war der in jungen Jahren in Venedig beschäftigte Erhard Ratdolt (seit 1486 in seiner Vaterstadt wieder angesiedelt und hier 1528 verstorben), der erste, welcher in seinen Drucken Initialen im Renaissancegeschmack verwendete. Wenige Jahrzehnte später erhob sich Augsburg zum Vororte der Buchdruckerkunst. Unternehmende Männer, wie Johann Schönsperger, bereiteten sorgsam die Ausgaben illustrierter Prachtwerke vor. Ihnen standen treffliche Formschneider, wie Jost Dienecker, seit 1512 namentlich angeführt, und hervorragende Zeichner, wie der in der Herstellung reich geschmückter Randleisten unermüdliche Daniel Hopfer, ferner Leonhard Beck und **Hans Burgkmair** zur Seite.

Zahlreiche Maler wirkten damals in Augsburg; einzelne von ihnen, wie Gumbolt Giltinger, Jörg Breu, Ulrich Apt, haben sich bei den Zeitgenossen großen Ansehens erfreut; ein lebendiges Bild hat sich aber nur von Hans Burgkmair und dem älteren Hans Holbein erhalten. Burgkmair wurde 1473 geboren, Holbeins Geburt muß um 1460 angesetzt werden; bei beiden Malern denkt man an ein Schulverhältnis zu Martin Schongauer; beide schufen am Anfange des Jahrhunderts in dem Katharinenkloster zu Augsburg ihre ersten hervorragenden Werke. Die Nonnen des Klosters hätten gerne den reichen Ablaß gewonnen, welcher im Jubeljahr 1500 an den Besuch der sieben Hauptkirchen Roms geknüpft war. Die Pilgerfahrt nach Rom war aber schwierig, oft unmöglich. Sie empfingen daher vom Papste die Begünstigung, Bilder jener Hauptkirchen im Kreuzgange des Klosters aufzustellen, vor welchen sie ihre Andacht mit der gleichen Wirkung verrichten durften. Die Nonnen begnügten sich aber nicht mit den bloßen Abbildungen der Kirchen, sondern verlangten dazu Szenen aus dem Leben der Patrone der

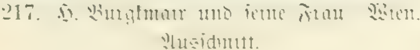



215. H. Burgkmair, Der Tod als Würger. Holzschnitt.


216. H. Burgkmair, Holzschnitt aus dem Weißkönig.

betreffenden Kirchen. Mit der Ausführung der jetzt in der Augsburger Galerie bewahrten Bilder wurden in erster Linie Holbein (seit 1496), neben ihm Burgkmair (seit 1501) betraut. Holbein fiel die Schilderung der Basiliken S. Maria Maggiore und St. Paul (Abb. 219) zu, das heißt: er malte die Krönung Mariä und Christi Geburt, sowie das Leben des hl. Paulus. Von Burgkmair rühren die Bilder der Basiliken St. Peter (Abb. 214), S. Giovanni in Laterano (Leben des Evangelisten Johannes) und Santa Croce (Kreuzigung und Märtyrertum der elftausend Jungfrauen) her. Die Natur des Auftrages, der Zwang, eine größere Reihe oft gar nicht zusammenhängender Handlungen in einem Rahmen zu vereinigen, lähmte die Gestaltungskraft der Künstler. Erst die Betrachtung der Einzelheiten lehrt uns die gegen früher erreichten Fortschritte und die verschiedenen Naturen der beiden Meister kennen. Die tiefe, warme Färbung, die stärkere Röte des Fleisches haben sie als Schulerbschaft miteinander gemein. Dagegen ist der Sinn für landschaftliche Hintergründe bei Burgkmair mehr entwickelt, ebenso die größere Freude an dem Reichtum der äußeren Erscheinungswelt, während bei Holbein eine schärfere Ausdrucksweise und eine dramatische Auffassung der Ereignisse sich geltend macht. Burgkmair bewegt sich gern im Flusse der ruhigen Erzählung, fühlt sich behaglich in der Wiedergabe freundlich milder Zustände. Nur äußerst selten betritt er das Gebiet der wilden Leidenschaft, wie in dem mit zwei Farben gedruckten Holzschnitt, welcher den Tod darstellt, wie er grausam ein Liebespaar überrascht, den Liebhaber würgt, das Kleid des fliehenden Mädchens mit den Zähnen packt (Abb. 215). In Madonnenschilderungen aber streift er nahe an holde Anmut und fesselt durch den gemütlichen Ausdruck und die sinnige Einordnung der Szene in eine heitere Landschaft. Im Gegensatze zu ihm erscheint der ältere Holbein auch in den Nachtseiten des Lebens heimisch und schreckt auch vor dem schroffsten Ausdruck der wildesten Stimmung nicht zurück. Die beiden Maler, schon von der Natur verschieden begabt, trennten sich noch weiter voneinander im Laufe der Entwickelung und ihres Lebens. Burgkmairs älteste Malwerke weisen auf den Elsaß hin und gehören dem Porträtfach an. Er hat ein Bildnis Schongauers (Münchener





217. H. Burgkmair und seine Frau. Wien. Ausschnitt.



218. H. Burgkmair, Kreuzigung. Augsburg, 1519. Phot. Höfle.

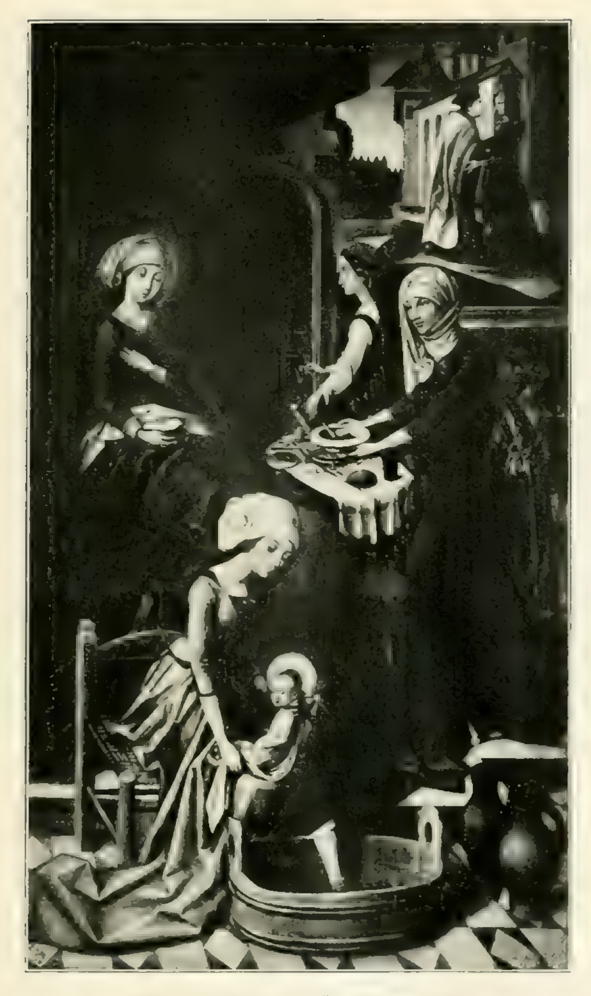
Pinakothek) kopiert, zwar nicht 1483 und als Schüler Schongauers, wie man nach einem Zettel auf der Rückseite des Gemäldes annahm, sondern erheblich später. Nach dem Leben aber malte er den berühmten Straßburger Prediger Geiler von Kaysersberg (Schleißheim) und sein eigenes und seiner Frau Bildnis (Wien, Abb. 8). In der Heimat treffen wir ihn am Ende des Jahrhunderts wieder; seitdem widmet er sich still und ruhig bis zu seinem Tode 1531 den verschiedenartigsten Zweigen der Malerei. Er verschmäht nicht die einfache Handwerksarbeit, schmückt nach beliebter, aus Oberitalien eingeführter Sitte die Häuserfassaden mit Gemälden, zeichnet zahlreiche Vorlagen für den Holzschnitt und malt Altarbilder. Die Mehrzahl der letzteren stammt aus den Jahren 1500—10 und dann wieder aus der Zeit nach 1518. Inzwischen hatte die Tätigkeit im Dienste des Kaisers seine Kräfte fast ausschließlich in Anspruch genommen. Die älteren Gemälde haben einen größeren malerischen Reiz als die späteren, in welchen dagegen besonders die Einzelfiguren, wie König Heinrich und der hl. Georg auf den Flügeln des Kreuzigungsbildes in der Galerie zu Augsburg (Abb. 9) durch eine feste Zeichnung hervorragen. Als Bücherillustrator war Burgkmair die ganze Zeit seines Lebens unermüdlich tätig, wobei die weltliche Literatur ebenso reich bedacht ist, wie die religiösen Schriften, und die erfinderische Kraft des Künstlers sich in hellem Lichte zeigt (Abb. 7). Auch Zierdrucke (Initialen, Titelblätter) gingen in größerer Zahl aus seiner Werkstätte hervor.

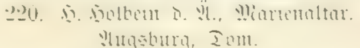
Klar und scharf begrenzt tritt uns in der Kunstgeschichte Burgkmairs Bild entgegen, ein Halbdunkel liegt über der Gestalt des älteren Holbein. In seinen späteren Jahren nimmt sein Formensinn einen Umschwung, auf welchen die früher entfaltete Tätigkeit nicht vorbereitet. Verfolgen wir seine Laufbahn vom Jahre 1493, in welchem er für das Kloster Weingarten einen Marienaltar (jetzt zerstückelt im Augsburger Dome; Abb. 220) schuf, bis zum Jahre 1512,



219. H. Holbein d. Ä., Mittelbild der Basilika St. Paul. Augsburg.

so sehen wir ihn mit der Herstellung von größeren Altären in der üblichen Weise beschäftigt. Nur zeigt er eine besondere Vorliebe für die Passionsdarstellungen (Frankfurt, Donaueschingen) und schlägt dabei einen volkstümlichen Ton an, indem er sich genau an die Passionsspiele hält und die Szenerie sowie die Charaktere, welche durch die dramatischen Aufführungen Gemeingut geworden waren, in seine Bilder herübernimmt. Einzelne von seinen Gemälden können geradezu als Illustrationen der Spiele gelten. Überraschend wirken sodann die im Jahre 1512 gemalten Altarflügel für das Katharinenkloster, deren Außenseiten, die Kreuzigung Petri und Maria mit Anna und dem Christuskinde darstellen. Im Märtyrertum des Apostels steigert sich die Naturwahrheit zu einem an das Tragische streifenden, herben Ausdrucke; in den Frauen auf jenem Bilde (Maria selbdritt) ist das erfolgreiche Streben, volle, kräftige Formen zu schaffen, deutlich wahrnehmbar. Wenige Jahre später (1515 oder 1516) schuf er den Sebastiansaltar, jetzt in der Münchener Pinakothek, dessen innere Flügel (Abb. 221) uns zum erstenmal in der deutschen Kunst die Frauenschönheit nicht mehr zart und schüchtern, sondern in reichen und reifen Formen offenbaren. Sowohl die hl. Barbara mit dem Kelche in der Hand, wie die hl. Elisabeth, welche Aussätzigen Labung spendet, zeigen im Schnitte der Köpfe, in den Verhältnissen der Leiber, in dem Wurf der Gewänder einen idealen Zug, der an die italienische Weise erinnert. Im Beiwerke hat auch Burgkmair Renaissanceformen häufig angeordnet; Holbein geht aber weiter. Er bleibt nicht bei den Äußerlichkeiten stehen, sondern dringt in den Kern der Renaissancekunst und bringt das formale Element zu vollkommener Geltung. Auch im Kolorit befreit er sich von





220. H. Holbein d. Ä., Marienaltar.
Augsburg, Dom.



221. H. Holbein d. Ä., Die hl. Elisabeth.
Vom Sebastiansaltar in München.

der Herrschaft stofflich glänzender Lokalfarben und zielt auf eine feinere harmonische Wirkung, die vielleicht auf Rechnung seines Bruders und Mitarbeiters Sigmund kommt, der später in Bern lebte und dort 1540 starb.

Woher stammt dieser scheinbar plötzliche Umschwung? Wir stoßen aber noch auf weitere Rätsel. Wir besitzen von Holbein zahlreiche, meistens mit dem Silberstift gezeichnete Porträtköpfe (Kupferstichkabinett in Berlin [Abb. 222], Museum in Basel, Kopenhagen und andere), so voll frischen Lebens und sicherer psychologischer Wahrheit, daß sie mit Recht den besten Schöpfungen der Zeit beigezählt werden. Wie kam es, daß er so wenige Porträts gemalt hat? Warum gelangte er trotz seiner großen malerischen Begabung zu keinem bürgerlichen Ansehen, auf keinen grünen Zweig? Darauf geben die Porträtzeichnungen vielleicht Antwort. Holbein war im Klosterkeller ein gern gesehener Gast, seine Schnurren und Späße unterhaltend genug, um ihm die seltsame Galerie von Mönchsköpfen, die er bei solchen Anlässen zeichnete, zu verzeihen. Satirische Laune hat ihm die meisten eingegeben. Aber auch auf den Straßen, in den Herbergen las er gern auffällige Kopftypen auf und bewegte sich, wie es scheint, häufig in lustiger Gesellschaft. Darüber vernachlässigte er den heimischen Herd und zwang die Söhne zu früher



222. H. Holbein d. Ä., Lienhard Wagner. Zeichnung. Berlin.

Wanderung. Hans Holbein der Jüngere hat offenbar aus schlimmen Jugenderfahrungen den pessimistischen Zug geschöpft, der so viele seiner Werke durchweht. Sein Vater verarmte, verließ 1516 Augsburg und arbeitete im Elsaß, wo er unbekannt verstarb.

2. **Albrecht Dürer.** Schwer, in unablässiger Arbeit rang Albrecht Dürer dem Schicksale seine Größe ab. Genoß er auch unter seinen Mitbürgern nicht geringes Ansehen, so vermißte er doch in seiner Kunst eine reiche und nachhaltige Förderung. In seinem besonderen Fache, der Malerei, bei der Bestellung umfangreicher Altarwerke, hatte sich die Handwerksübung so sehr eingebürgert, daß, wer die Hilfe der Gesellen entbehren, in seine Werke die ganze Tiefe und Kraft der persönlichen schöpferischen Phantasie legen wollte, keinen rechten Boden fand. So erklärt sich die verhältnismäßig geringe Zahl größerer Altarbilder, welche Dürer hinterlassen hat. In seiner Umgebung gab es wohl befreundete Männer von tüchtiger Gelehrsamkeit. Sie waren von regem Eifer erfüllt, sich die Lebensweisheit des klassischen Altertums anzueignen, sogar von poetischen Empfindungen durchströmt. Was aber Wilibald Pirkheimer und die anderen Humanisten Poesie nannten, war vorwiegend gelehrte Allegorie, für den künstlerischen Sinn wenig anregend, für Dürer aber doppelt gefährlich, insofern er selbst der Gelehrsamkeit zuneigte und scharfsinnigen Untersuchungen, theoretischen Aufgaben gern nachging. Schon die Zeitgenossen rühmen von ihm, daß die Kunst der Malerei die mindeste unter seinen Naturgaben gewesen sei. Mit Leonardo da Vincis Universalität läßt sich die Vielseitigkeit seiner Interessen, das Bemühen, für die Kunst allgemeine wissenschaftliche Grundsätze aufzufinden, vergleichen. Die Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers beschäftigten ihn bereits am Anfange seiner Laufbahn; ununterbrochen setzte er sie bis zu seinem Tode fort, ohne sie vollständig abzuschließen. Erst nach seinem Tode wurden die „vier Bücher von menschlicher Proportion“ in den Druck gegeben (1528). Gegen dieses Werk treten für die künstlerische Würdigung Dürers seine beiden anderen älteren Schriften, die „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheite“, 1525, und der „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken“ 1527, zurück. Was er über die Gesetzmäßigkeit der Maße des menschlichen Körpers theoretisch ergründet hatte, suchte er dann auch in einzelnen künstlerischen Schöpfungen anschaulich zu gestalten. Aus Normalfiguren ist der Kupferstich mit Adam und Eva im Jahre 1504 entstanden, und für einen anderen Kupferstich, welcher einen, unbeirrt von den Schrecken des Todes und der Hölle, durch die Einöde reitenden Ritter — den Ritter trotz Tod und Teufel — darstellt, griff er gleichfalls auf ältere Studien zu einem wohlproportionierten Reiter zurück.

In seinen Schriften steht Dürer beinahe vollständig auf dem Boden der Renaissance. Die Richtigkeit und Schönheit der Maßverhältnisse bildet bekanntlich einen Mittelpunkt auch ihrer künstlerischen Anschauungen. Dagegen huldigt er in seinen künstlerischen Schöpfungen nicht





223. A. Dürer, Selbstbildnis. Madrid.



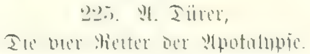
224. A. Dürer, Dürers Vater. Florenz.

unbedingt und namentlich nicht rasch dem Geiste der Renaissance, mochte er auch frühzeitig antike Bauformen als Dekoration verwenden. Persönliche Neigungen, heimische Überlieferungen ließen ihn die längste Zeit eigene Wege wandeln, die nichts mehr mit der mittelalterlichen Kunstweise gemein haben, aber auch von der in Italien gegründeten Renaissance sich entfernt halten. In der Anordnung der Gewänder hat er Mühe, das knittrige Gefälte aufzugeben. Die bloß äußerlich treue und wahre Wiedergabe der natürlichen Typen genügt ihm nicht. Die Studien über die menschlichen Proportionen sollten ihm dazu dienen, sein Auge von dem äußeren Zwange zu befreien, seine Phantasie im Wetteifer mit der gesetzlich schaffenden Natur zu stärken. Die Studien weisen nach Italien, die Nutzanwendung war deutscher Art. Er erhob die Gestalten nicht, wie die gleichzeitigen Italiener, zu idealer Allgemeingültigkeit, sondern steigerte das Charakteristische und schärfte den besonderen Ausdruck. Jugendliche Frauenköpfe und Kindergestalten, welche einer solchen Steigerung nicht zugängig sind, gelingen ihm daher weniger gut als die Bilder gereifter, vom Schicksale gezeichneter Menschen mit markierten Zügen und kräftig ausgearbeitetem Gepräge.

Die größte Sorgfalt verwendet Dürer auf den Farbenauftrag. Eine bewunderungswürdige Feinmalerei erblicken wir in vielen seiner Gemälde; aber nicht immer weiß er die an sich kräftigen Töne harmonisch zu stimmen, die Härten zu vermeiden. Nur in zwei Abschnitten seines Lebens, nach der venezianischen Reise (1506) und am Abend seines Lebens, wo er selbst freimutig bekannte, daß er als Jüngling die bunten Bilder, die ungeheuerlichen und absonderlichen Gestalten viel zu sehr geliebt, erreicht er auch in seinen Gemälden hohe Vollendung. Besaß Dürer auch von Natur keinen so lebhaften Farbensinn wie manche seiner Zeitgenossen, so überragt er sie dafür durchgängig durch seine feine Empfindung für landschaftliche Schönheit. Klar bauen sich seine Hintergründe auf, in Duft sind seine Fernsichten gehüllt, Licht und Schatten, dämmeriges Halbdunkel wechseln wirkungsvoll ab.

Vollends unvergleichlich erscheint Dürers Erfindungsgabe. Der Phantasie keines anderen Künstlers seiner Zeit entströmt eine solche Fülle selbständiger Gedanken, keiner gebietet über einen so mächtigen Reichtum entsprechender Formen. Wenn man von einzelnen Darstellungen aus seiner Jugend absieht, sind fast alle Kompositionen sein persönliches Eigentum. Geradezu unerschöpflich ist er im Erfinden. Selbst wenn er denselben Gegenstand mehrmals behandelt,





225. A. Dürer,
Die vier Reiter der Apokalypse.

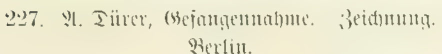


226. A. Dürer, Ruhe auf der Flucht.
Aus dem Marienleben.

weiß er ihm doch immer neue Seiten abzugewinnen. Und seine Schöpferkraft bewährt sich ebensogut, wenn er einzelne Gestalten, Charakterfiguren zeichnet, wie wenn er idyllische Szenen ausmalt oder dramatische Ereignisse voll Pathos und leidenschaftlichen Lebens schildert. Diese Seite seines Geistes schätzten schon die Zeitgenossen in vollem Maße und borgten fleißig von seinem Reichtum. Aus diesem Grunde haben auch Dürers Zeichnungen eine so hervorragende Bedeutung in der Reihe seiner Werke. Sie sind die unmittelbarsten Äußerungen seiner Phantasie, geben seine Konzeptionen am getreuesten wieder und zeigen seine erfinderische Kraft in ihrer ganzen Fülle. Die Sorgfalt, mit welcher Dürer viele von seinen Zeichnungen ausführte, läßt keinen Zweifel darüber, daß er sie seinen anderen Schöpfungen durchaus ebenbürtig erachtete. Nur wer auch Dürers Zeichnungen und in zweiter Linie seine Kupferstiche und Holzschnitte genau kennt, darf sich rühmen, sein künstlerisches Wesen ganz begriffen zu haben.

Lehrjahre und Jugendwerke. Albrecht Dürers Vorfahren hatten ihre Heimat in Ungarn und mögen magyarisierte Deutsche gewesen sein. Sie führten nach einer nicht unwahrscheinlichen Vermutung den Namen Ajtós (zu deutsch Türe) und wohnten in Ajtós bei Gyula. Das Wappen Dürers, die offene Türe, spricht jedenfalls zugunsten dieser Annahme. Dürers Vater, Albrecht (Abb. 224), ein Goldschmied, war auf seiner Wanderschaft 1455 nach Nürnberg gekommen und hatte sich hier niedergelassen. Aus seiner Ehe mit der Tochter eines Goldschmieds, Barbara Holper, wurden ihm 18 Kinder geboren; der zweitgeborene (21. Mai 1471) war unser Albrecht Dürer. Zuerst im Handwerke des Vaters erzogen, kam er 1486 in die Werkstätte Michael Wohlgemuths. Schon aus Dürers Knabenzeit besitzen wir Proben seiner Zeichenkunst: ein Selbstporträt, das er im 13. Jahre zeichnete (in dem berühmten Kabinett von Handzeichnungen und Kupferstichen des Erzherzogs Albrecht in Wien, der *Albertina*), eine Madonna





227. A. Dürer, Gefangennahme. Zeichnung. Berlin.



228. A. Dürer, Linker Flügel des Paumgärtnerschen Altars. München.

mit Engeln aus dem folgenden Jahre (im Berliner Kupferstichkabinett) und aus dem Ende seiner Lehrzeit das Ölbildnis seines Vaters (1490), in den Uffizien in Florenz. Neunzehnjährig (1490) zog Dürer auf die Wanderschaft, welche ihn bis Pfingsten 1494 von der Vaterstadt fernhielt. Seine Reiseziele sind nicht vollständig bekannt. Alte Nachrichten weisen nach Kolmar, wohin ihn Schongauers Werkstätte lockte. Da er für Baseler Drucker Zeichnungen für Holzschnitte anfertigte, nahm er wahrscheinlich auch in Basel längeren Aufenthalt. Aus guten Gründen wird angenommen, daß Dürer schon damals auch Venedig besucht und hier sich längere Zeit, vielleicht in der Werkstätte eines Holzschneiders, aufgehalten hat. Jedenfalls lernte er schon in jener Zeit Stiche Mantegnas kennen, die er nachzeichnete. Damals trat er auch in nähere Beziehungen zu dem als Künstler nicht sonderlich hervorragenden Maler Jacopo de' Barbari, auch Jakob Walch genannt, von dessen geheimer Weisheit in der Proportionslehre er Nutzen zu ziehen hoffte. Unmittelbar nach der Heimkehr schloß Dürer mit Agnes, der Tochter eines begüterten, in mannigfachen Geschäften brauchbaren Bürgers, Hans Frey, die von einzelnen seiner Freunde später als wenig glücklich geschilderte Ehe und gründete seinen Hausstand.

Gleichzeitig begann er auch seine selbständige künstlerische Tätigkeit. In den Kupferstichen aus den neunziger Jahren gibt er bald Erinnerungen an die Wanderjahre Ausdruck, indem er sich zugleich an die auserlesene Gemeinde der Humanisten wendet (Herkules, Amymone, Traum und anderes), bald denkt er an die Notdurft des Lebens und arbeitet für den großen Markt (Landsknecht, Türke, Mißgeburt eines Schweines und anderes). Auch die ältesten, durch großes Format ausgezeichneten Holzschnitte bewahren manche Anklänge an die italienische Renaissance



229. A. Dürer, Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien.

im Inhalte wie in den Baulichkeiten der Hintergründe, legen aber zugleich Zeugnis ab für seine Neigung zu reichen landschaftlichen Schilderungen.

Auf dem Gebiete der Malerei eroberte er sich nur langsam die Anerkennung weiterer Kreise. Das Selbstporträt kurz vor seiner Bräutigamszeit, mit Inschrift und Jahreszahl 1493, das aus dem Jahre 1498 im Prado (Abb. 223), und das mit der Jahreszahl 1500 in München, sind beredte Zeugnisse für den erstaunlichen Fortschritt in seiner künstlerischen Entwicklung. Die bedeutendste Schöpfung seiner Jugend aber bleibt doch die große Holzschnittfolge der „heimlichen Offenbarung" oder Apokalypse in 15 Blättern (1498). Zum ersten Male sehen wir hier von Dürer die Kunst des Holzschnittes benutzt, um eine zusammenhängende Reihe von Kompositionen zu verkörpern. Wenn auch in vielen Fällen das Messer des Holzschneiders die Linien der Dürerschen Vorzeichnung nur grob und stumpf herausbrachte, immerhin bildete der Holzschnitt für Dürer ein unvergleichliches Mittel, die Schöpfungen seiner Phantasie in den weitesten Kreisen zu verbreiten. Durch Dürer wurde der Holzschnitt geadelt, in den Kreis der wirksamen künstlerischen Ausdrucksweisen eingefügt. Daß durch den Holzschnitt das Charakteristische der Dürerschen Kunst festgehalten wird, zeigen am besten die vier Reiter aus der Apokalypse (Abb. 225). In grimmigem Zorne stürmen sie einher, um die Menschheit zu vernichten. Das phantastisch Erhabene kommt in diesem Blatte vollkommen zur Geltung. Dürer fand den Holzschnitt so passend für die Wiedergabe seiner gedankenreichen, poetischen Kompositionen, daß er nach Vollendung



Selbstbildnis.

Von Albrecht Durer. München. Alte Pinakothek.





230. A. Dürer, Das Rosenkranzfest. Prag, Rudolphinum.

seiner „heimlichen Offenbarung" daran ging, auch die Passion Christi und das Marienleben in großen Holzschnittblättern als geschlossene Folgen herauszugeben. Das dramatische Element stellte Dürer in der „großen Passion" (zwölf Blätter) in den Vordergrund: in mächtigen Zügen werden vor unseren Augen die Leidenschaften der erregten Volksmenge entrollt, in scharfen Gegensätzen bewegt sich die Handlung. Mit der einen Wiedergabe der Passion war Dürers Phantasie noch lange nicht erschöpft. Er zeichnete die Hauptszenen noch einmal auf grüngetöntem Papier in zwölf Blättern, mit besonderer Rücksicht auf die malerische Stimmung (Grüne Passion in der Albertina) und stach sie sodann in Kupfer in 16 kleinen Blättern, wobei er es vornehmlich auf den tiefen Seelenausdruck der handelnden Personen absah.

Auf den Boden der Idylle führt uns Dürer im „Marienleben" (20 Blätter). Hier kam ihm sein feines Verständnis der landschaftlichen Natur zu statten; hier stört das Hineinragen eines lokalen Nürnberger Zuges in die Darstellung am wenigsten. Die Gegenwärtigkeit der Darstellung gewinnt nur, wenn wir in der Szene der Geburt Mariä in die Wochenstube einer deutschen Bürgersfrau hineinblicken, in der „Ruhe in Ägypten" ein ländliches Gehöfte vor Augen haben, in welchem der brave Zimmermann emsig schafft, die glückliche Mutter an der Wiege des Kindes fleißig spinnt (Abb. 226). Die „Ruhe in Ägypten" ist eine der wenigen Schilderungen Dürers, in welchen ein fröhlicher Humor (die spänesammelnden Engel) ungebundenen Ausdruck findet. In der „Heimsuchung" wie in der „Flucht nach Ägypten" erscheint die landschaftliche Staffage mit großer Liebe behandelt. Schon vor der venezianischen Reise hatte Dürer auch





231. A. Dürer, Madonna mit dem Zeisig. Berlin.



232. A. Dürer, Christus am Kreuz. Dresden.

einzelne Ölbilder gemalt, wie den Paumgärtnerschen Altar mit den stattlichen Rittergestalten auf den Flügeln (Abb. 228; *Münchener* Pinakothek), ferner das berechnet anspruchsvolle, durch Übermalung verdorbene Selbstbildnis, ebenda, und (1504) die durch den Reichtum der Szenerie fesselnde Anbetung der hl. drei Könige in den Uffizien zu *Florenz* (Abb. 229).

Venezianische Reise. Erst nach mehreren Jahren kamen die Holzschnittfolgen, durch eine neue vermehrt, welche das Leiden Christi in 37 Blättern mehr im Volkstone erzählt (*Kleine Passion*), zur Vollendung und Ausgabe. Was die Vollendung verzögerte und zugleich einen wichtigen Einschnitt in sein Leben machte, war die Reise nach Venedig am Ende des Jahres 1505. Ein volles Jahr und darüber währte sein Aufenthalt in Venedig. Die noch erhaltenen Briefe an Willibald Pirkheimer gewähren einen trefflichen Einblick in Dürers Stimmungen, sein Leben und Treiben unter den Italienern. Das Hauptdenkmal seiner Wirksamkeit daselbst ist das „Rosenkranzfest", im Auftrage einer Genossenschaft deutscher Kaufleute für den Altar der Kirche San Bartolommeo gemalt, später vom Kaiser Rudolf II. angekauft und nach Prag gebracht, wo es noch gegenwärtig (Gemäldesammlung des Rudolphinums), leider arg verdorben, bewahrt wird (Abb. 230). Vor einem Teppiche thront die Madonna mit dem Christkinde; zu ihren Füßen ruht ein Engel, die Laute schlagend. Zu beiden Seiten aber knien Papst und Kaiser und die Vertreter der Christengemeinde, welche von der Madonna, dem Christkinde und dem hl. Dominikus (dem Patron der Rosenkranzbrüderschaft) mit Rosenkränzen gekrönt werden. In der Anordnung der Hauptgruppe tritt der Einfluß Giovanni Bellinis offen zutage, gerade so wie aus dem gleichzeitigen Bilde des jugendlichen Christus unter den Schriftgelehrten (Galerie Barberini in Rom) das Studium Leonardos spricht, dessen Spuren unser Meister, wie die frei erfundenen Kopftypen oder „verrückten Angesichter" und die sog. Knoten beweisen, überhaupt gern folgte. Ein 1506 in Venedig gemaltes Bild, die Madonna mit dem Zeisig (Abb. 231), und ein ungewöhnlich malerisch behandeltes Frauenporträt mit dem Meere im Hintergrunde, wahrscheinlich aus derselben Zeit, besitzt das Museum zu *Berlin*.

Ungern schied Dürer von Venedig. „O wie wird mich nach der Sonne frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer," klagt er seinem Freunde Pirkheimer. Doch eröffnete sich ihm in den nächstfolgenden Jahren auch in der Heimat eine größere Wirksamkeit, es wurde ihm namentlich eine reichere Gelegenheit geboten, sich auch als Maler hervorzutun.

Meisterjahre. Für einen Frankfurter Tuchhändler, Jakob Heller, führte Dürer 1509 einen großen Altar aus, mit der Himmelfahrt Mariä im Mittelbilde. Leider ist dieses Bild durch Feuer zugrunde gegangen und nur in einer Kopie des Jobst Harrich erhalten. Der Verlust bleibt um so mehr zu beklagen, als wir aus den zahlreichen noch vorhandenen Studien und den Briefen Dürers wissen, mit welcher Sorgfalt der Künstler das Bild vollendete. Von den Flügelbildern besitzen wir noch die Mehrzahl, doch hatten an diesen unzweifelhaft die Gesellen einen großen Anteil. Nur an Umfang, nicht an Kunstwert, steht dem Hellerschen Altar die Tafel nach, welche Dürer für die Kapelle im Landauer Bruderhause zu Nürnberg 1511 schuf. Für die weise Bedachtsamkeit Dürers auch bei diesem Werke spricht der Umstand, daß er für den holzgeschnitzten Rahmen selbst die Vorzeichnung lieferte. Das Gemälde, unter dem Namen des „Allerheiligenbildes" bekannt (Abb. 233), wird gegenwärtig in der kaiserlichen Galerie in Wien bewahrt. Oben schwebt, von einer stattlichen Heiligenschar umgeben, die Dreieinigkeit. Tiefer, mit den Heiligen den Kreis um die Trinität schließend, kniet anbetend die christliche Gemeinde, nach Ständen gegliedert, von Papst und Kaiser angeführt. Ganz unten in einer weiten Uferlandschaft steht, auf eine Tafel sich stützend, in stattlicher Pelzschaube der Meister selbst. Zur vollendeten Charakteristik der einzelnen Gestalten, zum idealen Schwunge der Komposition tritt noch eine wirkungsvolle helle Farbenharmonie, ganz im Einklange mit dem überirdischen Schauplatze des Vorganges, hinzu.



233. A. Dürer, Allerheiligenbild. Wien.

Der äußere Erfolg der malerischen Tätigkeit entsprach nicht Dürers Erwartungen. Die nächstfolgenden Jahre zeigen ihn vorzugsweise mit dem Grabstichel und mit Versuchen, die Kupferstichtechnik zu höherer Vollkommenheit zu erheben, beschäftigt. Er radierte mit der Nadel, ätzte die Platten und schuf jene wunderbaren Blätter, welche ebensosehr von seiner vollkommenen Beherrschung der Kunst, wie von der Richtung seiner Phantasie auf das Tiefsinnige, Gedankenreiche Zeugnis ablegen: den „Ritter, Tod und Teufel" (1513; Abb. 234), den „Hieronymus in der Zelle" (Abb. 236) und die „Melancholie" (1514). Daß die beiden letzten Blätter in einem engen Zusammenhange miteinander stehen, in vollen Gegensätzen sich bewegen, unterliegt keinem Zweifel, ebenso sicher ist, daß in der Melancholie (Abb. 235) ein Faustgedanke anklingt, das unheimliche Wesen der Magie und das vermessene Grübeln angedeutet wird. Darüber darf man aber die rein künstlerischen Absichten Dürers, das Streben, durch verschiedene Lichtstimmungen zu wirken, nicht vergessen. Es darf sogar die Frage aufgeworfen werden, ob nicht die Freude an der malerischen Perspektive, am Spiele mit Licht und Luft den Ausgangspunkt der Komposition bildete. Derselben Zeit entstammen auch die anmutigsten seiner Madonnenblätter.



234. A. Dürer, Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich.

Dürer läßt sonst das Matronenhafte zu sehr vorwalten und beharrt bei den individuellen Zügen des Modells aus seiner Umgebung. Der Madonna aber, welche unter einem Baume sitzend, dem Christkinde eine Birne reicht (1511), und der Maria auf einem anderen Kupferstiche, wo sie das Kind an sich drückt, ihre Wange an sein Köpfchen preßt (1513), verleiht er einen idealen Charakter und schildert das Mutterglück mit feinster Empfindung. Auch sein Meisterstück im Fache des Holzschnittes, das große Blatt der *Dreifaltigkeit*, wurde von ihm in diesen Jahren (1511) gezeichnet.

Arbeiten für Kaiser Max. Hatte bis dahin Dürer sich keiner vornehmen Gönnerschaft erfreut — nur der Kurfürst Friedrich der Weise bedachte ihn mit Aufträgen —, so sollte sich



235. A. Dürer, Die Melancholie. Kupferstich.

dieses Verhältnis jetzt gleichfalls ändern. Seit dem Jahre 1512 trat er zu Kaiser Maximilian in nähere Beziehungen. Mit dem Maßstabe, welchen uns die italienische Renaissance in die Hand legt, dürfen wir die Freundschaft des deutschen Fürsten nicht messen, nicht erwarten, daß er den Künstler mit monumentalen Aufgaben betraute. Dürer trat bei den umfassenden künstlerischen Unternehmungen, mit welchen sich der Kaiser beschäftigte, in eine Reihe mit vielen anderen, namentlich Augsburger Künstlern, und mußte sich nur zu oft dem Willen des Kaisers und dessen poetischen Ratgebern fügen. In einem Falle empfing er aber doch einen Auftrag, welcher so vollkommen seiner Natur und seinen Neigungen entsprach, daß man glauben möchte, er selbst habe die Anregung dazu gegeben. Kaiser Max hatte ein für seinen persönlichen Gebrauch bestimmtes Gebetbuch verfassen und bei Schönsperger in Augsburg auf Pergament drucken

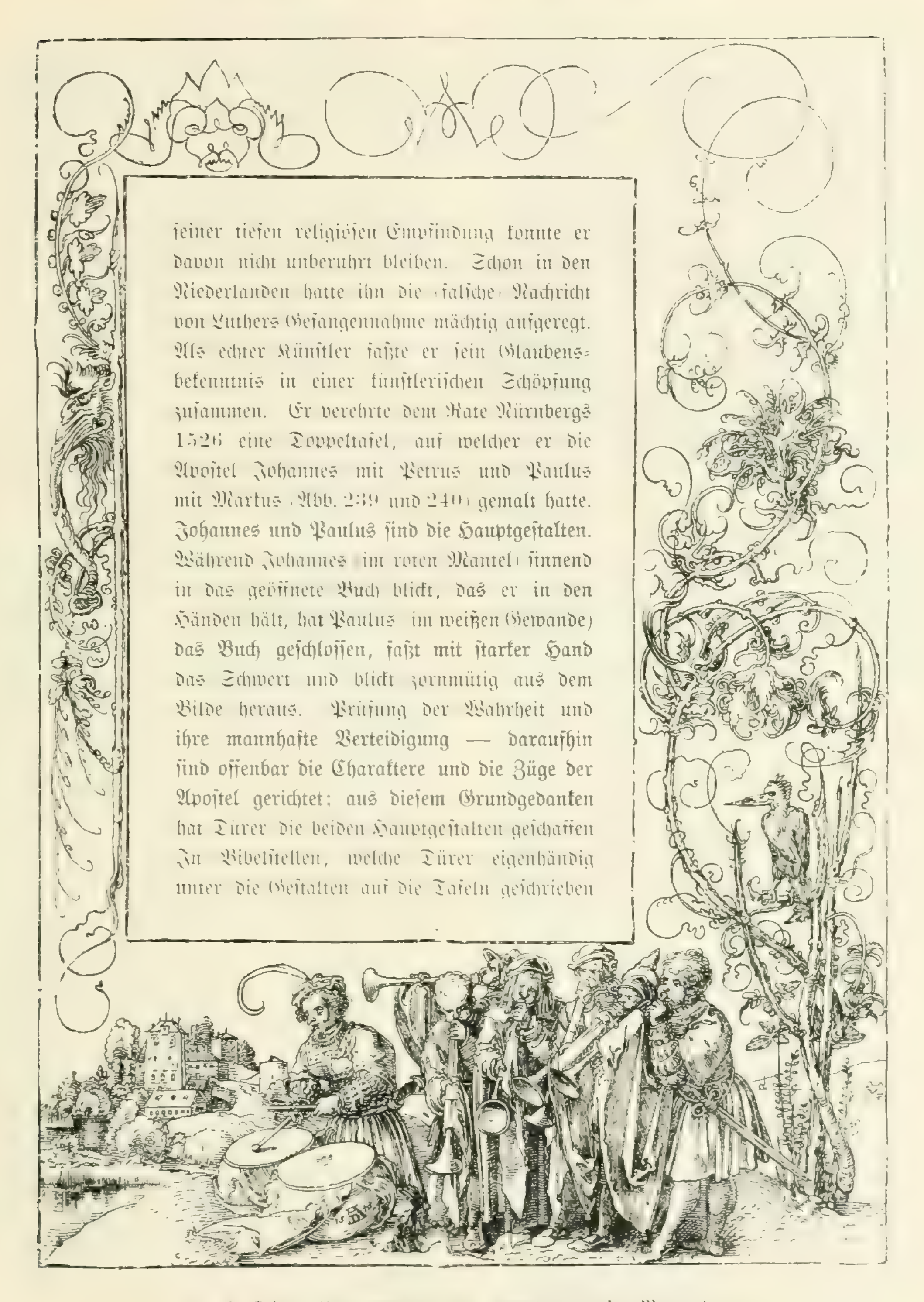


236. A. Dürer, Hieronymus im Gehäus. Kupferstich.

lassen. Das Handexemplar, beinahe vollständig erhalten und zur Hälfte in der Münchener Staatsbibliothek, zur Hälfte im Museum zu Besançon bewahrt, wurde zwar von mehreren Künstlern mit Randzeichnungen geschmückt, doch fiel der Hauptanteil in jeder Hinsicht Dürer zu. Ihm gehört die größere Zahl der Blätter, von ihm haben offenbar die anderen Illuministen die Richtung und das Ziel empfangen. In den freien, scheinbar flüchtigen, aber stets wohldurchdachten Randzeichnungen konnte sich seine Phantasie ungehindert ergehen. Mit kalligraphischem Schnörkel, der zuweilen in Blattwerk übergeht, umzog er die Blätter und zeichnete, an den Inhalt sich frei anschließend, bald Gestalten voll mächtigen Ernstes, bald humoristische Szenen hinein (Abb. 237). Mochte auch Kaiser Max nach unseren Begriffen den großen Künstler nicht würdig beschäftigen, so blieb ihm dieser doch herzlich zugetan und stiftete in dem großen Holzschnitte, welcher den Kopf des Kaisers lebendig wiedergibt, dem Gönner ein Ehrendenkmal.

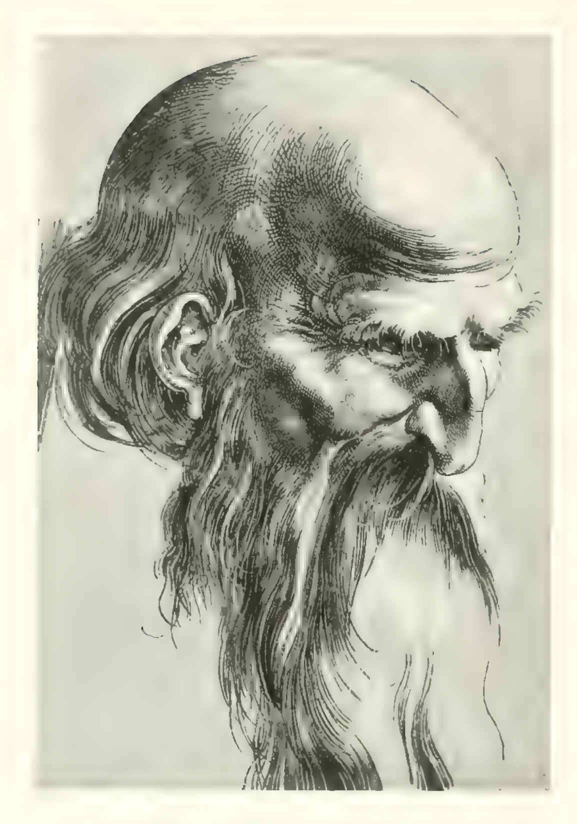
Reise nach den Niederlanden. Nach Maximilians Tode mußte Dürer daran denken, die von dem Kaiser ihm bewilligten Gnadengelder auch von dessen Nachfolger bestätigt zu sehen. Da Kaiser Karl V. in den Niederlanden weilte, so machte sich Dürer mit Weib und Magd und einem stattlichen Vorrate seiner Kunstblätter (Juli 1520) auf den Weg nach den Niederlanden. Das Reisetagebuch Dürers hat sich erhalten. Wir lesen darin von den mannigfachen Ehren, die ihm namentlich in Antwerpen von den Malern zuteil wurden, von zahlreichen Bildnissen, die er zeichnete, und einigen Gemälden, darunter auch einen hl. Hieronymus (Museum zu Lissabon), zu dem sich das Studienblatt in der Albertina befindet. Auch Reste seines Skizzenbuches, in welchem er mit dem Silberstifte auf weißgrundiertes Papier Porträts und Landschaften zeichnete, sind noch auf uns gekommen.

Die wichtigsten Denkmale seiner niederländischen Reise, zugleich Zeugnisse der großen Einwirkung der Antwerpener Meister auf seine Malweise, bleiben doch die Bildnisse des Barend von Orley in Dresden und eines unbekannten Blondkopfes in Madrid. Es beginnt überhaupt jetzt für Dürer eine Periode ununterbrochenen stetigen Aufschwunges und vollkommener Reife. Als er nach einem Jahre heimkehrte, fand er bereits die Vaterstadt und die Freunde von der Reformationsbewegung tief ergriffen. Bei seinem scharfen und ernsten Geiste und bei



seiner tiefen religiösen Empfindung konnte er davon nicht unberührt bleiben. Schon in den Niederlanden hatte ihn die (falsche) Nachricht von Luthers Gefangennahme mächtig aufgeregt. Als echter Künstler faßte er sein Glaubensbekenntnis in einer künstlerischen Schöpfung zusammen. Er verehrte dem Rate Nürnbergs 1526 eine Doppeltafel, auf welcher er die Apostel Johannes mit Petrus und Paulus mit Markus (Abb. 239 und 240) gemalt hatte. **Johannes und Paulus sind die Hauptgestalten. Während** Johannes (im roten **Mantel) sinnend** in das **geöffnete Buch blickt, das** er **in den** Händen **hält, hat Paulus** (im **weißen Gewande) das Buch geschlossen, faßt mit starker Hand** das Schwert und **blickt zornmütig aus dem** Bilde heraus. **Prüfung der Wahrheit und ihre mannhafte Verteidigung — daraufhin sind offenbar die Charaktere und die Züge der Apostel gerichtet; aus diesem Grundgedanken** hat Dürer die beiden Hauptgestalten geschaffen. In Bibelstellen, welche Dürer eigenhändig unter die Gestalten auf die Tafeln geschrieben

237. A. Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians. München, Staatsbibliothek.



238. A. Dürer, Apostelkopf.
Weiß gehöhte Pinselzeichnung. Wien, Albertina.

(sie sind von den Originaltafeln in München abgenommen und an die Kopien in Nürnberg befestigt worden), sprach er seine Absicht noch deutlicher aus. So sind die vier Apostel ein kostbares Denkmal der religiösen Stimmung des Meisters, zugleich aber ein lebendiges Zeugnis der siegreichen Überwindung aller früheren formellen Schranken seiner Kunst. Die feine, bis in das Kleinste sorgfältige Ausführung ist geblieben, aber ein plastisches Element in der Modellierung der Gewänder durch Abstufung der Farben hinzukommen. Auch das Martige und Kernhafte in der Auffassung der Köpfe erscheint noch reiner und wirkungsvoller hervorgehoben, wie sich schon aus der populären Bezeichnung der Apostel als „Die vier Temperamente" ergibt. Die gleiche Gediegenheit, den gleichen Farbenschmelz zeigen auch die beiden aus seinen letzten Jahren stammenden Bildnisse im Berliner Museum, das des urgesunden Hieronymus Holzschuher, welches durch die frische Darstellung gewinnt, und das andere des Jakob Muffel, dessen malerische Durchführung trotz des weniger fesselnden Modells noch höher steht. Charakterfiguren und Bildnisse entsprachen der Richtung, welche Dürers Phantasie in seinen letzten Jahren genommen hatten, am besten. Ihre Wiedergabe beschäftigt nicht allein den Maler, sondern auch den Zeichner (Porträt des Lord Morley) und Kupferstecher (Bildnisse des Kardinals von Mainz, des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, Melanchthons und Erasmus' von Rotterdam). Dürer starb 1528 am 6. April, an demselben Jahrestage wie Raffael, in seinem 57. Jahre, nachdem er schon längere Zeit von Kränklichkeit heimgesucht worden war.

Die abschließende Betrachtung darf nicht bei dem bloßen Staunen über Dürers künstlerische Fruchtbarkeit verweilen. Diese ist gewaltig groß. Von den Tafelbildern abgesehen, zählt das Verzeichnis seiner Werke 104 Kupferstiche, 170 Holzschnitte und mehrere hundert Zeichnungen auf, unter diesen viele, die, mit der größten Sorgfalt nicht anders wie Malereien behandelt (Abb. 241), wahre Proben des geduldigen Fleißes vorstellen, z. B. die Apostelköpfe (Studien zu dem Allerheiligenbilde, Abb. 238), das Doppeltäfelchen mit Simson und Christi Auferstehung, die kolorierten Pflanzen- und Tierzeichnungen. Viel wunderbarer als Dürers Fruchtbarkeit ist der Reichtum seiner inneren Entwicklung. In jungen Jahren trat er Italienern wie Mantegna und Barbari nahe, selbst von antiken Werken nahm er Kenntnis. In seinen großen Holzschnittfolgen versenkte er sich dann in die überlieferte heimische Kunstweise. Hier wie dort bewahrt er seine volle Selbständigkeit. Er wird weder zu einem Manieristen, noch begnügt er sich damit, die bekannten Typen der Passionsspiele, wie die meisten anderen Maler und Holzschnitzer, einfach in die Bildform zu übertragen. Die eifrige Umschau in der äußeren Naturwelt hemmte nicht die Einkehr in das eigene, tief bewegte und poetisch gestimmte Gemüt, dessen Widerschein sich

239 und 240. A. Dürer, Die vier Evangelisten. München.



241. A. Dürer, Heilige Familie. Federzeichnung. Basel.

in mehreren phantasievollen Kupferstichen (Melancholie usw.) offenbart. Das letzte Ziel fand er in der Ausbildung des Porträts und der fest in Stimmung und Formen abgeschlossenen Charakterfigur, wodurch er der Pfadfinder der folgenden Kunstperiode wurde.

Dürerschule. Dürers Werkstätte zog schon frühe Malergesellen an. Noch vor Dürers venezianischer Reise trat in diese der Nürnberger Hans Leonhard Schäufelein (geb. vor 1490, † in Nördlingen 1539/40) ein, der namentlich im Fache des Holzschnittes eine ungemeine Frucht-



242. Schäufelein, Beweinung Christi. Nördlingen, Rathaus.

barkeit entwickelte, seit 1515 in Nördlingen sich ansiedelte und hier auch als Maler (Wandgemälde im Rathause: Judith und Holofernes, Flügelaltar in der Georgskirche: Kreuzabnahme (Abb. 242), tätig auftrat. Auch Hans (Süß) von Kulmbach († 1522), ursprünglich ein Schüler des Jacopo de' Barbari, arbeitete eine Zeitlang in Dürers Werkstätte. Sein bedeutendstes Werk ist die Anbetung der Könige (Berlin), in der Komposition an Dürer mahnend, durch den Schmelz und die feine Harmonie der Färbung ausgezeichnet. Dürers Einfluß erfuhr ferner Hans Springinklee († 1540), als Illuminator und Zeichner für Holzschneider geschätzt. Auch der jüngere Bruder des Meisters, Hans Dürer, bewährte sich als fleißiger Gehilfe und verließ Nürnberg erst nach Albrechts Tode, um als Hofmaler in Krakau in die Dienste des Königs von Polen zu treten. Von Schülern aus Dürers späterer Zeit wird namentlich Georg Pencz erwähnt, der seit 1523 selbständig arbeitete und sich als Kupferstecher und Bildnismaler auszeichnete. In seinem Entwicklungsgange entfernte er sich immer mehr von Dürers Vorbild und näherte sich den Italienern, besonders Giulio Romano und Bronzino. Sein Hauptwerk ist das Kniestück eines Goldschmiedes oder Münzmeisters in der Kunsthalle zu Karlsruhe von 1545. Er starb in dürftigen Verhältnissen 1550. An ihn schlossen sich die beiden Brüder Beham an, Sebald (1500—1550) und Barthel (1502—1540). Alle drei hatten 1524 den Lehren Carlstadts und Thomas Münzers Gehör geschenkt und mußten sich wegen ihrer Gottlosigkeit vor dem Rate verantworten. Sebald Beham führte überhaupt ein unruhiges Leben, bis er sich 1534 in Frankfurt niederließ. Eine gewaltige Menge von Holzschnitten und Kupferstichen ging aus der Werkstätte des leicht und rasch arbeitenden Künstlers hervor (Abb. 243 und 244). Das berühmteste



243. B. Beham, Ein Landsknecht.



244. S. Beham, Tanzende Bauern (Die Monate).

Malwerk Sebalds ist eine bemalte Tischplatte mit der Geschichte Bathsebas (im Louvre). Barthel Beham siedelte sich 1527 in München an und trat in die Dienste des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern. Dadurch erklärt sich die große Zahl fürstlicher Porträts (Abb. 245), welche Barthel geschaffen hat. Von einer Reihe ihm zugeschriebener Altarbilder ist der Ursprung nicht völlig sichergestellt. Das beste und umfangreichste unter denselben, die Kreuzfindung in der Münchener Pinakothek, weist in der Anordnung der Szene, in den Bauten des Hintergrundes deutlich auf das Muster älterer venezianischer Maler hin, von welchen er nur in der derberen Charakteristik der einzelnen Gestalten abweicht.



245. Barthel Beham, Pfalzgraf Otto Heinrich. Augsburg.

Alle diese Meister haben den gemeinsamen Zug, daß sie im Fache des Holzschnittes oder Kupferstiches ebenso heimisch sind wie in der Malerei, durchgängig eine Doppelwirksamkeit entfalten. Auf welchen Teil ihrer Tätigkeit der größere Nachdruck gelegt werden muß, darüber ist kein Zweifel möglich. Als Maler zeigen sie einzelne lobenswerte Eigenschaften; sie sind namentlich auf Kraft und Glanz der Farbe bedacht und verstehen auch die Handlung deutlich und äußerlich wahr wiederzugeben. Die gewohnheitsmäßige Arbeit überragt aber doch bei Altären und Kirchenbildern in den meisten Fällen die persönliche Schöpfung. Ganz anders treten dieselben Künstler auf, wenn sie für den Holzschnitt zeichnen oder in Kupfer stechen. Hier erweitern sich sofort die Grenzen ihrer Phantasie, welche eine überaus reiche Stoffwelt in sich aufnimmt; auch die Formen erscheinen lebendiger, die Typen mannigfacher, das Gebärdenspiel bewegter, das Auge



246. Aldegrever, Maria auf dem Halbmond.



247. Aldegrever. Selbstbildnis. Kupferstich 1537.



248. Altdorfer, Geburt Mariä. Augsburg. Phot. Höfle.



249. Hans Baldung, Ruhe auf der Flucht. Wien.



250. Wechtlin, Beweinung Christi. München.

für das Neue in jeder Hinsicht empfänglicher. Die Weiterentwicklung der deutschen Kunst nach den zwei Richtungen eines engen Anschlusses an das Volkstum und stärkeren Gebrauchs italienischer Formenelemente vollzieht sich in diesen Kreisen. Wir werden den Männern, welche diese Wandlung durchführten, noch einmal unter den Namen der „Kleinmeister" begegnen.

Der gleiche Vorgang, der an den Dürerschülern beobachtet wird, wiederholt sich auch bei den anderen Künstlergruppen. Der vielbeschäftigte Albrecht Altdorfer, seit 1505 in Regensburg ansässig und hier 1538 verstorben, durch seinen poetischen Sinn für landschaftliche Schönheit ausgezeichnet und, wie seine „Ruhe auf der Flucht" im Museum zu Berlin zeigt, in seiner Auffassung der biblischen Ereignisse ganz volksmäßig (Abb. 248), hat doch als Maler nichts geschaffen, was in der Formenfülle und Reife der Schönheit an den Farbenholzschnitt der „schönen Maria von Regensburg", ein auch durch den besonderen Anlaß seiner Schöpfung interessantes Blatt, heranreichte. Dürer gewann auch auf schwäbisch-alemannischem Boden in Hans Baldung, genannt Grien, einen hervorragenden Anhänger. Namentlich die Porträtbilder und die zahlreich erhaltenen Zeichnungen bekunden die regen Beziehungen zu dem Nürnberger Meister, dessen Werkstätte der um das Jahr 1476 in der Nähe von Straßburg geborene Baldung (seine Familie stammte aus Schwäbisch-Gmünd) vor 1506 besucht haben dürfte. Seit 1509 ist er in Straßburg ansässig, wo er 1545 stirbt. Mehrere Jahre hat er in Freiburg (1511—1517) zugebracht und hier sein Hauptwerk,



251. Hans Baldung, Veritas. Nürnberg.

den aus elf Tafeln bestehenden Hochaltar, geschaffen. Die Vorderseite zeigt im Mittelbilde die Krönung Mariä, auf den Flügeln Szenen aus dem Marienleben; das Hauptbild der Rückseite stellt die Kreuzigung Christi, fast erdrückend durch den Figurenreichtum, dar. Hier tritt uns ein neuer, von Dürer unabhängiger Zug in Baldungs Natur entgegen. Aus gutem Grunde gaben ihm die Freunde von seiner Lieblingsfarbe den Beinamen Grien oder Grienhans. Er liebt nicht allein eine helle, kräftige Färbung (Anbetung der hl. drei Könige im Berliner Museum), sondern strebt eigentümliche Koloritwirkungen an. So läßt er im Freiburger Altare bei der „Geburt Christi" das Licht von dem Christkinde ausgehen. Bei geöffneten inneren Flügeln sieht man Marias Krönung und als Zeugen des feierlichen Hergangs die zwölf Apostel. Er gibt in der „Rast auf der Flucht nach Ägypten" in der Sammlung der Wiener Akademie (Abb. 249) ein landschaftliches Stimmungsbild und versucht in dem von den Totentänzen eingehauchten kleinen Gemälde in Basel, welches den Todeskuß darstellt, den nackten Frauenkörper durch Abtönung der Farbe zu modellieren (Abb. 251). Es ist gewiß nicht bloß dem Zufall zuzuschreiben, daß Baldung nicht allein gern auf getöntem Papiere zeichnete und die Lichter mit weißer Farbe aufsetzte, sondern auch die Holzschnitte (nicht als der erste, aber oft wirkungsvoller als der Straßburger Wechtlin (Abb. 250), den man häufig als den Erfinder der Helldunkelblätter nennt) mit mehreren Farben druckte und ihnen dadurch einen malerischen Charakter verlieh.

Auch die geschichtliche Bedeutung des Soester Malers und wackeren Vorkämpfers der Reformation Heinrich Aldegrever (1502 bis nach 1555), auch Trippenmeter genannt, ruht vornehmlich auf den zahlreichen Kupferstichen, die wir von ihm besitzen (Abb. 246), mögen immerhin seine gemalten Bildnisse durch eine unmittelbare Frische der Auffassung und durch Schärfe der Zeichnung (Abb. 247) überraschen, und seine Altarbilder (Anbetung der hl. drei Könige in der Wiesenkirche zu Soest) durch die genauen Naturstudien Bewunderung erregen. Das Porträtfach bleibt überhaupt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die starke Seite der deutschen Malerei, zu deren allgemeiner Hebung bis zur Vollkommenheit es nur günstiger äußerer Verhältnisse bedurfte.

3. **Hans Holbein der Jüngere.** Völlig unabhängig von Nürnberg, mit Augsburg nur durch Abstammung und Jugenderziehung lose verbunden, tritt uns der letzte große Maler der Reformationsperiode entgegen. Hans Holbein, 1497 in Augsburg geboren, gewinnt für uns erst seit seiner Übersiedelung nach Basel (1515) eine greifbare Gestalt. Nach seiner Ausbildung bei seinem Vater mag er dann zuerst in der Werkstätte des Hans Herbst, dessen Porträt (Northbrookgalerie in London) er im Jahre 1516, also erst neunzehn Jahre alt, malte, Beschäftigung gefunden haben. In demselben Jahre scheint er sich bereits selbständig gemacht zu haben; denn aus diesem stammen die von einem Rahmen umschlossenen Bildnisse des Bürgermeisters Jakob



252. Hans Holbein d. J., Die Narrheit vom Katheder steigend
Aus den Zeichnungen zum Lobe der Narrheit.

Meyer, genannt zum Hasen, und seiner Gattin (Museum zu Basel). Um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, unternahm er Arbeiten der mannigfaltigsten Art. Er malt das Aushängeschild eines Schulmeisters (1516) und eine (im Züricher Landesmuseum bewahrte) Tischplatte, mit der satirischen Geschichte des „Niemand", dem die Menschen alle Schuld aufzubürden lieben: er macht Entwürfe zu Glasgemälden und Zeichnungen für Formschneider: Titeleinrahmungen, Randleisten, Initialenalphabete, Buchdruckersignete, welche zahlreiche, von den Baseler Druckern herausgegebene Werke schmücken. Außerdem ist er in Luzern und Basel mit Wandmalereien beschäftigt, von denen sich leider nichts als eine farbige Zeichnung zu der Fassade des nach dem figürlichen Fries benannten Hauses „zum Tanz" erhalten hat (Berlin, Kupferstichkabinett; Abb. 253).

Die Verbindung mit den Baseler Druckern, durchgehends angesehenen und tüchtigen, selbst gelehrten Männern, bahnte ihm den Weg zu den humanistischen Kreisen, vor allem zu dem Fürsten der Humanisten, zu Erasmus von Rotterdam. Das älteste Denkmal seiner Beziehungen zu Erasmus sind die flüchtigen Federzeichnungen zu dem „Lobe der Narrheit", dieser volkstümlichsten Schrift des großen Humanisten, mit welchen er, offenbar unter gelehrtem Beirate, im Winter 1515 die Ränder eines Exemplars schmückte (Abb. 252).

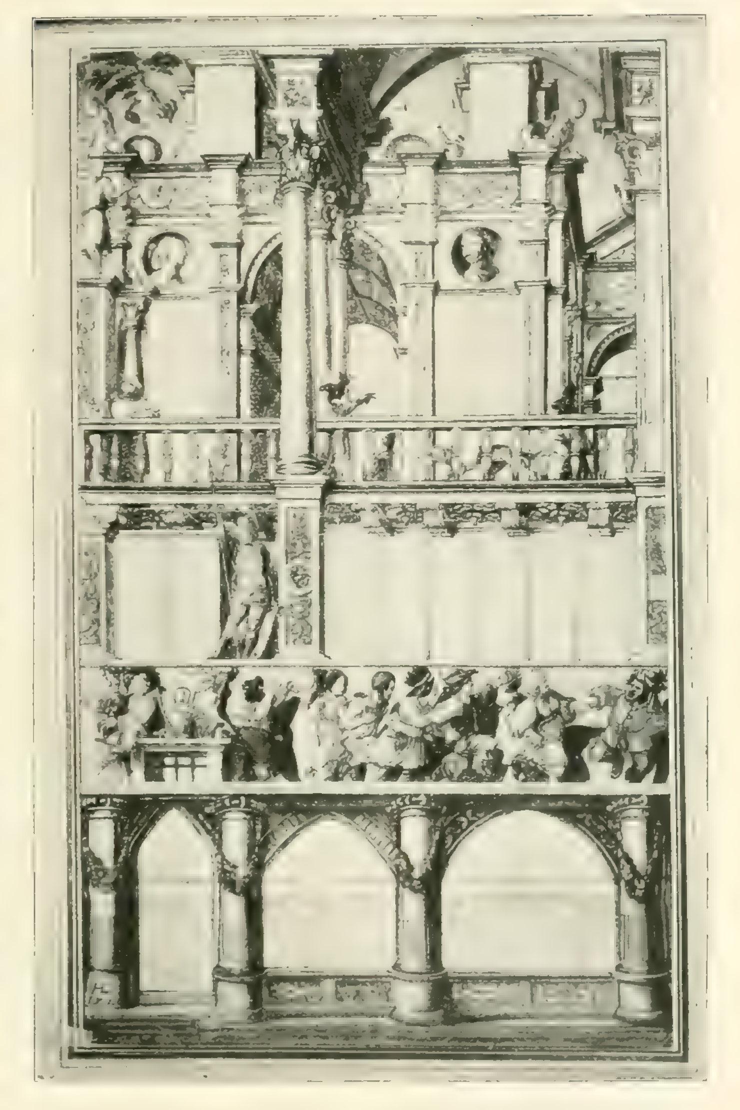
Seine innere Entwicklung, besonders in dem Fache, in welchem er den höchsten Ruhm erzielte, in der Porträtmalerei, hatte er früh und rasch vollendet. Aus dem Jahre 1519 stammt das Brustbild des Bonifazius Amerbach (Museum zu Basel), welches bereits die Vorzüge der Holbeinschen Porträts, die feste Zeichnung, die scharfe Charakteristik, den feinen Farbenschmelz, aufweist. Diesen verstand er noch zu steigern, als er einige Jahre später (1526), den satirisch-moralischen Neigungen der Baseler Humanisten huldigend, auf zwei Tafeln (Museum zu Basel) die wahre (Venus und Amor) und die feile Liebe (Lais Corinthiaca) schilderte. Das Volk, durch die streng individuelle Fassung der Köpfe verlockt, deutete die Gemälde als Bildnisse einer bekannten lockeren Baseler Frau, der Dorothea Offenburgerin (Abb. 254).

In dem schon erwähnten Jahre 1519 war er in Basel der Zunft beigetreten, und es spricht viel dafür, daß uns in dem so festlich reichen und farbenprangenden Gemälde „Der Brunnen des Lebens" im Prado zu Madrid das Meisterwerk des damals erst zweiundzwanzigjährigen genialen Künstlers erhalten ist (Taf. V). Wie auch äußerlich sein Ansehen gestiegen war, ersehen wir daraus, daß ihm 1521 der Rat von Basel die Ausmalung des großen Saales im Rathause übertrug. Nach herrschender Sitte wurden Muster strenger Gerechtigkeitspflege als Gegenstände der Darstellung ausgewählt: Charondas, der Gesetzgeber der Stadt Thurii, der sich selbst bestraft, nachdem er aus Vergeßlichkeit sein eignes Gesetz übertreten; ferner Zaleukus, welcher



Der Brunnen des Lebens.

Von Hans Holbein d. J. Lissabon, Kgl. Schloß.



253. Hans Holbein, Entwurf zu Wandmalerei Haus zum Tanz in Basel.

die Strafe des Sohnes halb auf sich nahm, Vaterliebe mit Gerechtigkeitssinn paarend, der unbestechliche Curius Dentatus und der übermütige Perserkönig Sapor. Die Bilder, von Holbein nach längerer Unterbrechung vollendet, sind, da sie auf die trockene Wand mit Wasserfarben aufgetragen wurden, längst zerstört und nur in Skizzen erhalten. Aber selbst in dieser Gestalt erscheinen sie für die Beurteilung der Künstlernatur Holbeins überaus lehrreich. Sie offenbaren ein tiefes Eindringen in das Wesen des Ereignisses, ein scharfes Erfassen des Kernhaften in Stimmungen und Charakteren, eine Begeisterung für das Historische, wie sie in gleichem Maße bei keinem seiner Kunstgenossen beobachtet wird. Holbein schrickt vor dem Herben und selbst Häßlichen nicht zurück, wenn es ihm der Wahrheit der Schilderung dienlich erscheint. Damit ist auch seine Auffassung biblischer Szenen erklärt. Er gibt dem unverhüllten, strengen Realismus freien Raum und läßt der dramatischen Wirkung zuliebe den überlieferten idealen Typus vollständig zurücktreten. Wenn er Christus im Grabe malt (im Baseler Museum), so schildert er in grellen Farben die Schauer des Todes und bringt uns einen halbverwesten Leichnam vor die Augen. In den Darstellungen der Passion (Abb. 255) betont er ausschließlich die lebendige Wahrheit, die dramatische Stimmung, die klare Auseinandersetzung der mannigfaltigen Charaktere und ihrer Leidenschaften. Holbein erzählt die Passionsgeschichte in zehn getuschten Zeichnungen, vielleicht Entwürfen zu Glasgemälden, und malte auf einer größeren, in acht Felder geteilten Tafel die wichtigsten Szenen aus der Passion (beides im Museum zu Basel). Wenn auch die Färbung grell erscheint, so spricht doch aus der wirkungsvollen Wiedergabe nächtlicher Beleuchtung in den Bildern der Gefangennahme und der Vorführung vor Kaiphas der malerisch ausgebildete Sinn des Künstlers. Eine ähnliche künstliche Beleuchtung brachte Holbein in der „Geburt Christi" an, einem Altarflügel, welcher mit dem anderen Flügel

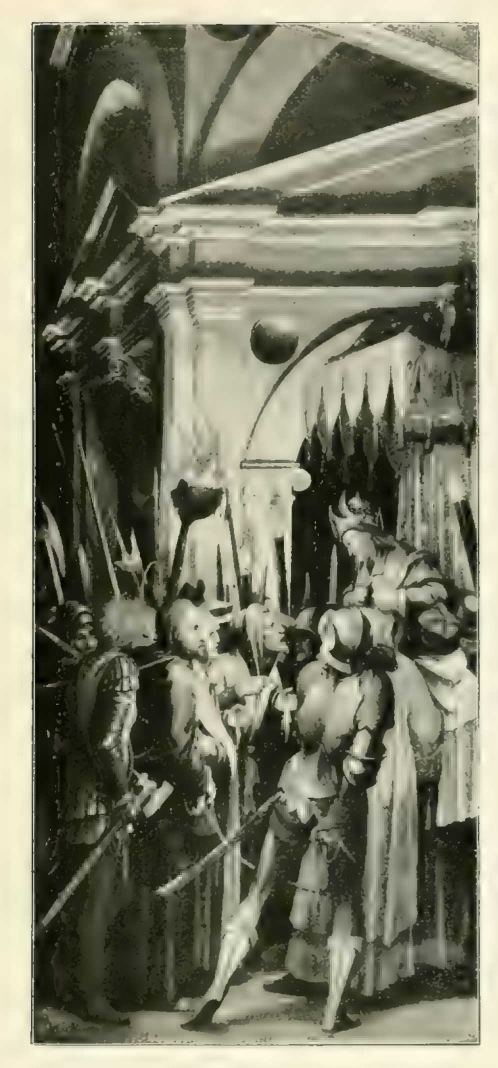


254. Hans Holbein, Magdalena Offenburg als Lais. Basel.

(Anbetung der hl. drei Könige) zusammen im Freiburger Münster bewahrt wird. Das Licht strahlt von dem neugeborenen Kinde aus und beleuchtet die nächststehenden Gruppen, während der Hintergrund im Mondschein glänzt.

Der ernste Zug in Holbeins Phantasie spiegelt sich auch in seinen Madonnenbildern wieder und verleiht ihnen eine würdevolle Hoheit. Es ist weniger die gnadenreiche Himmelskönigin als die anmutige Mutter, welche er darstellt. Die „Madonna von Solothurn", zwischen den Heiligen Ursus und Martinus thronend, malte Holbein 1522, die „Madonna des Bürgermeisters Meyer" wird einige Jahre später angesetzt. Das Originalbild (Abb. 257) befindet sich im großherzoglichen Schloß zu Darmstadt. Das früher als Original angesehene Gemälde in der Dresdener Galerie ist eine spätere (niederländische) Kopie, welche durch einzelne Änderungen in den Maßen und in der Färbung dem modernen Sinne sich leichter einschmeichelte als das Originalwerk des Meisters. Nachdem (1887) der schwere Firnis und die frevelhafte Übermalung entfernt worden sind, ist auch die hellere Farbenpracht des Darmstädter Bildes offenbar geworden. Die Madonna mit dem kühn verkürzten Christuskinde auf dem Arme, mit lang herabfließendem, aufgelöstem Haare und einer Krone auf dem Haupte, steht in einer Nische und wird von der knienden Familie des Bürgermeisters Meyer verehrt. Die Gestalt der Maria hat an der Solothurner Madonna und einer Baseler Zeichnung, welche die Maria mit dem Kinde auf dem Arm, von einem knienden Ritter verehrt, darstellt, ansehnliche Nebenbuhler. Die Familiengruppe aber, insbesondere der Bürgermeister selbst und seine Frau, gehören zu dem besten, was Holbein geschaffen hat. Die Studien für das Bild besitzt das Baseler Museum. Aus diesen Studien geht die Eigenhändigkeit des Darmstädter Exemplars unwiderleglich hervor.

Nach der ganzen Richtung der Holbeinschen Phantasie ist es begreiflich, daß ihm Schilderungen, in welchen sich schwerer Gedankenernst ablagert, ergreifende und erschütternde Empfindungen zum Ausdrucke gelangen, in hohem Grade zusagten. Der Humor, über welchen er gebot (Abb. 253), steigert nur die tragische Wirkung. Nun gab es im 15. und 16. Jahrhundert einen Ideenkreis, der mit besonderer Macht das Volk zu tiefem Ernste stimmte und die Seelen mit herbstem Inhalte füllte. Die unerbittliche Gewalt des Todes über jegliche Kreatur hatte sich durch die häufigen Pestilenzen dem Volke nur zu tief eingeprägt; sie beschäftigte die Phantasie der Dichter und Maler. Wenn der Tod zum Reigen auffordert, da hilft kein Widerstreben. So entstanden die vielen Totentänze in Kirchen und an Friedhofsmauern. Auch Holbein wurde von der künst-



255. Hans Holbein, Christus vor dem Hohenpriester. Basel.



256. Hans Holbein, Entwurf zu einer Dolchscheide. Basel.

lerischen Bedeutung der Totentanzgedanken ergriffen und kam in seinen Kompositionen wiederholt auf sie zurück. Er zeichnete ein Initialenalphabet mit Totentanzbildern, er entwarf als Schmuck einer Dolchscheide einen Totentanz und schilderte einen solchen endlich in einer Reihe kleiner Blättchen, welche Hans Lützelburger, genannt Frank, und andere in Holz schnitten. Die ganze Folge wurde 1538 in 40 Blättern in Lyon und seitdem noch öfter mit vermehrter Blattzahl herausgegeben; doch fällt die Entstehung dieser Zeichnungen und auch ihr erster Druck in eine viel frühere Zeit (1522—1526). In Holbeins Phantasie verwandelte sich der einförmige Totentanz in eine dramatische Aktion, in welcher der Tod als Held auftritt. Gleichsam im Vorspiele wird, „wie der Tod in die Welt kam“, die Schöpfung der Eva und der Sündenfall erzählt. Mit der Vertreibung aus dem Paradiese beginnt die Herrschaft des Todes. Grauenhafte Gestalten stimmen auf dem Blatte „Gebein aller Menschen“ die Musik zum Tanze an. Alle Stände, alle Lebensalter sind dem Tode unterworfen. Dieser ist nach Holbeins Auffassung ein dämonischer, unheimlicher Geselle, der bald hämisch seinem Opfer auf



257. Hans Holbein d. J., Madonna mit der Familie Meyer. Darmstadt

lauert, bald gewalttätig darauf losstürzt, bald auch des Amtes der rächenden Gerechtigkeit waltet. Immer unerwartet, fast niemals willkommen, tritt er auf, mitten aus dem Genusse und der Arbeit des Lebens reißt er seine Beute heraus (Abb. 258 und 259). Den versöhnenden Schluß bildet das großartige Blatt mit dem Jüngsten Gericht.

Holbein hat häufig die Mitwirkung des Holzschnittes für seine Kompositionen angerufen. Im unmittelbaren Dienste der Reformation ist der Holzschnitt entworfen worden, welcher den Ablaßhandel im Gegensatze zur wahren Gottesverehrung verspottet (Abb. 260). Auch das Alte Testament illustriert er in 92 kleinen, trotzdem aber überaus scharf die Vorgänge schildernden Holzschnitten. Zu idyllischen Vorstellungen verhält sich seine Phantasie ziemlich spröde, dagegen malt sie in kräftigen Farben die erschütternden Szenen, die gewaltsamen Charaktere aus. Unter den Einzelblättern, welche er im Holzschnitte herausgab, ragt das Porträt seines Gönners, des Erasmus von Rotterdam, in ganzer Figur stehend, an einen Terminus angelehnt, in reicher Einrahmung („Gehäuse"), hervor.

Im Herbste 1526 unternahm Holbein eine Reise nach England, wo er namentlich im Hause des späteren Kanzlers Thomas More freundliche Aufnahme fand, für welche er durch ein großes Gemälde, den ganzen Familienkreis des More umfassend, uns leider nur im ersten Entwurfe (Basel) erhalten, dankte. Nach zweijähriger Abwesenheit kehrte er nach Basel zurück und nahm die Arbeiten am Rathause wieder auf. Die Wandlung des Volksgeistes übte auf sie nachhaltigen Einfluß. Wie in der nationalen Kultur die humanistische Strömung von der reformatorischen Bewegung abgelöst wurde, so trat auch hier an die Stelle des Valerius Maximus die Bibel. Die antiken Figuren machen alttestamentlichen Gestalten Platz: dem Könige Rehabeam, der seine Gewaltherrschaft ankündigt (Abb. 261) und Saul, welcher für seinen Ungehorsam von Samuel verworfen wird. Auch sie sind uns nur in Entwürfen und Studien erhalten (Abb. 262).

Die wirren Zustände in der Heimat und die Aussicht auf eine reichere Beschäftigung in England bewogen ihn, 1532 Basel und seine Familie abermals zu verlassen, welche er nur noch



258. Hans Holbein d. J.,
Der Tod und der Krämer. Holzschnitt.



259. Hans Holbein d. J.,
Der Tod und Adam. Holzschnitt.

einmal auf kurze Zeit (1538) wiedersah. Holbein bürgerte sich in London vollständig ein. Die deutschen Kaufleute, welche dort im Stahlhofe residierten, übertrugen ihm die Ausschmückung ihrer Gildhalle. Holbein malte auf Leinwand in Leimfarben den „Triumph des Reichtums und der Armut", reiche allegorische Kompositionen, die leider im folgenden Jahrhunderte spurlos verschwanden und sich nur in Nachbildungen erhalten haben. Die Originalskizze zum „Triumph des Reichtums" besitzt das Louvre. Später trat Holbein in die Dienste König Heinrichs VIII. Damit hängt die nahezu ausschließliche Tätigkeit des Künstlers im Porträtfache während seines englischen Aufenthaltes zusammen. In Wandgemälden, Miniaturen, in zahlreichen (in Windsor bewahrten) leicht getuschten Kreidezeichnungen und in Ölbildern führt er uns die königliche Familie, angesehene Mitglieder des englischen Adels und des englischen und deutschen, in London ansässigen Bürgerstandes vor die Augen. Zu den besten Bildnissen Holbeins gehören Sieur de Morette (ein französischer Edelmann, der zugleich mit Holbein am Hofe Heinrichs VIII. weilte) in Dresden, der Kaufmann Jorg Gyze in Berlin (Abb. 263), Simon George aus Cornwall in Frankfurt, der königliche Falkonier Robert Chesemann im Haag, die sog. beiden Gesandten Lord Jehan de Dinteville und Bischof Georges de Selve in London, der Herzog von Norfolk in Windsor. Die Frauenporträts sind weniger zahlreich, doch hat er auch hier in der Königin Jane Seymour in Wien (Abb. 264) und in der Prinzessin



260. Hans Holbein d. J., Ablaßhandel. Holzschnitt.



261. Hans Holbein, Die Israeliten vor Rehabeam. Fragmente der Rathausfresken. Basel.

Christine von Dänemark (London), obwohl ihm diese jugendliche Witwe nur wenige Stunden zum Bilde saß, von keinem Zeitgenossen übertroffene Werke geschaffen. Wenn in den Männerbildnissen die lebendige Auffassung bis zum Anklange einer augenblicklichen Stimmung und Bewegung gesteigert wird, wobei das rege Händespiel wesentlich mithilft, so fesseln die Frauenköpfe durch den feinen, die mangelnde Anmut vollständig ersetzenden Ausdruck. Auch in den Farben stehen die englischen Porträts weit über den Bildnissen aus der älteren Baseler Zeit. Die grauen Schatten sind verschwunden, ein warmer, die Lokalfarben verschmelzender Gesamtton herrscht vor. Im Dienste des Königs schuf Holbein außerdem zahlreiche Entwürfe für Gold- und Messerschmiede: Becher, Uhrgehäuse, Säbelscheiden, Degengriffe usw., in welchen er Ornamente der Renaissance mit vollkommener Selbständigkeit, ohne zum Nachahmer herabzusinken, wiedergibt. — Er starb in London an der Pest im Oktober 1543.

Wie verhält sich Holbein zu Dürer, welche Stellung nimmt er unter seinen Genossen ein? Beide Künstler wurden im Anfange ihrer Laufbahn von dem Humanismus berührt, beide tauchten dann tief in die volkstümliche Strömung. Sonst gehen aber ihre künstlerischen Ziele weit auseinander. Dürers Phantasie umfaßt ein viel weiteres Gebiet, in der besonderen malerischen Begabung steht er aber entschieden hinter dem Baseler Meister zurück. Schon durch diese starke Betonung des malerischen Elements tritt Holbein der modernen Sinnesweise näher. Er erscheint ihr aber auch in seinen Empfindungen enger verwandt. Bittere Jugenderfahrungen haben in ihm eine bis zum Herben ernste Anschauung des Lebens groß gezogen. Er verleugnet sie auch



262. Hans Holbein d. J., Samuel verwirft Saul. Skizze zu einem Rathausbilde Basel, Museum.



263. Hans Holbein d. J., Jörg Gyze. Dresden.



264. Hans Holbein d. J., Jane Seymour. Wien.

als Künstler nicht. Selbst in den Bauerntänzen, die er für den Holzschnitt zeichnete, ist nur Leidenschaft, keine naive Fröhlichkeit sichtbar. Bald lernt er es aber, den ernsten Ton bis zum Tragischen zu steigern. Dabei macht er keinen Unterschied zwischen religiösen und profanen



265. Hans Holbein d. J., Unbekannte Frau. Zeichnung. Basel.



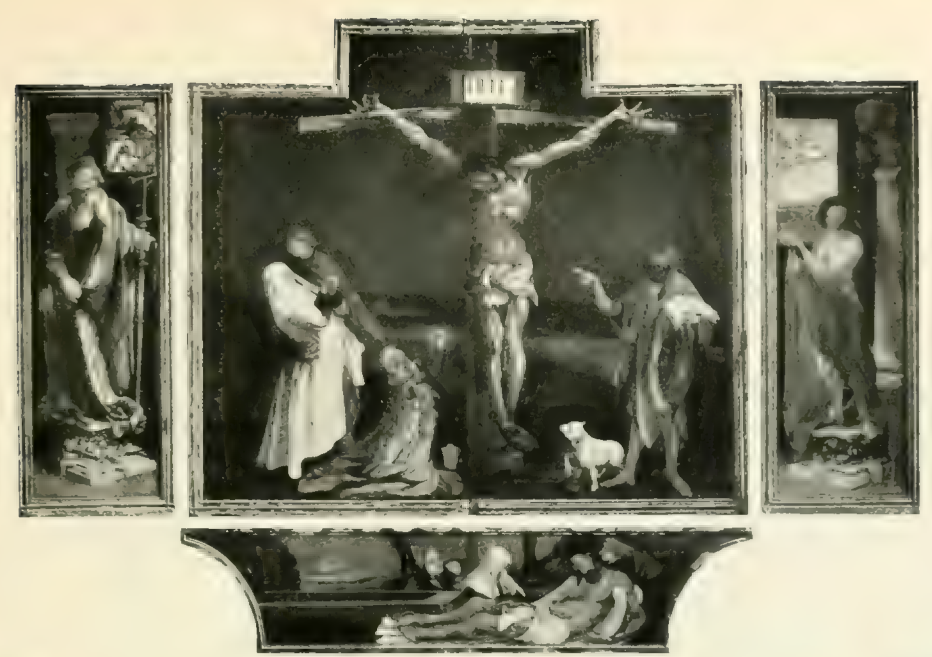
266. Urs Graf, Satyr und Nymphe. Holzschnitt.

Gegenständen der Schilderung, gibt die biblischen Erzählungen ebensogut wie die Ereignisse der alten Welt und der Gegenwart als tragische Geschichten wieder. Die Einheit der Auffassung, wurzelnd in Holbeins persönlichem Wesen, getragen von festen künstlerischen Grundsätzen, macht seine Werke zu Marksteinen in der Entwicklung der nordischen Malerei. Sie erklärt ihr leichteres Verständnis in der neueren Zeit — verfolgt er doch in seinen Rathausbildern politische, in den Stahlhofgemälden soziale Tendenzen — und läßt es begreiflich erscheinen, daß er auch außerhalb seiner engeren Heimat zu großer Anerkennung gelangte. Er hat allgemeine europäische Stimmungen zum Ausdruck gebracht. — Schüler hat Holbein nicht hinterlassen, doch stand ihm anfangs sein Bruder Ambrosius, nach den uns erhaltenen Holzschnitten zu schließen, ziemlich nahe.

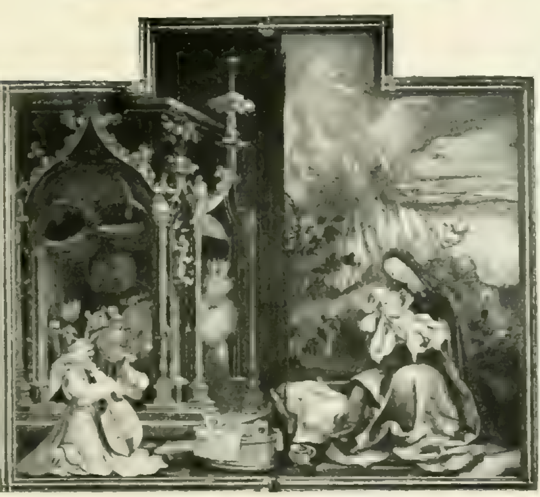
Einen fruchtbaren, für Formschneider vielfach tätigen Künstler besaß Basel in Urs Graf, der als Goldschmied aus Solothurn (geb. um 1485) zugewandert war und bis 1529 zumeist in Basel nachzuweisen ist. Voll Leben sind seine Schilderungen aus dem Treiben der Landsknechte und Eidgenossen und seine oft derben Schwänke (Abb. 265). Mitunter legte er Stimmungen und Erfahrungen des eigenen unruhigen Lebens in seinen Zeichnungen nieder. — Bern ist die Heimat eines anderen Schweizer Künstlers, Niklaus Manuel (Deutsch) (1484?—1530). Seine persönlichen Schicksale, sein Eingreifen in die Reformationsbestrebungen, seine Dichtungen haben ihn noch volkstümlicher gemacht als seine künstlerische Tätigkeit, welche übrigens umfassend genug erscheint. Er machte Entwürfe zu Glasgemälden (z. B. für den Berner Rathaussaal), fertigte Wandmalereien, so unter anderem einen großen Totentanz für das Dominikanerkloster zu Bern (nur in Kopie erhalten), versuchte sich in religiösen Darstellungen und Bildnissen, zeichnete Szenen aus dem Landsknechtsleben und Ornamente für Kunsthandwerker und half durch satirische Darstellungen (Ablaßkrämer) den Kampf gegen die alte Kirche schüren.

Allmählich zog sich die schweizerische Kunst auf den Volksboden zurück und fand in der Ausschmückung des Bürgerhauses die ihr am meisten zusagenden Aufgaben. Wie trefflich die Lösung gelang, beweist, um nur einen Kunstzweig zu nennen, die lange Blüte der Schweizer Glasmalerei. Sie wanderte von der Kirche in die Rat- und Bürgerhäuser; sie schuf nicht mehr ganze Fenster, sondern nur einzelne Scheiben und schlug in den zahlreichen „Ehrenwappen" die dekorative Richtung ein. Innerhalb dieser Grenzen eroberte sie sich einen angesehenen Wirkungskreis.

4. **Matthias Grünewald.** Matthias Grünewald (um 1485 bis um 1530) ist als Maler die bedeutendste und zugleich rätselhafteste Erscheinung des Jahrhunderts. Trotz eifrigen Suchens und Forschens hat man nur ein kleines Lebenswerk zusammengebracht und nur wenig sichere Daten gefunden. Unsicher wie seine Geburtsstätte ist seine künstlerische Herkunft. Aschaffenburg, Frankfurt, Mainz sind mit seinem Namen verknüpft. In Mainz finden wir ihn (seit 1514) für den Kardinal Albrecht tätig. Ein hochgefeierter Altar des Mainzer Doms wurde 1632 von den Schweden entführt und versank mit dem Schiff in der Ostsee. Von Jugendwerken hat sich nur wenig erhalten (Verspottung in München, Universität, um 1503, kleine Kreuzigung in Basel 1505, steingraue Heilige in Frankfurt 1509), vollständig hingegen der Antoniusaltar aus dem Kloster Isenheim in Kolmar (s. o. S. 61) um 1510—17, dann Bruchstücke eines Madonnenaltars für Aschaffenburg (in Stuppach und Freiburg) von 1519, eine Kreuzigung von 1522 in Stuttgart und die mittlere Tafel des Moritzaltars aus Halle in München. In diesen Werken zeigt Grünewald mit wachsender Reife einen Eigenstil, der ohne einen Hauch von Italismus die Gotik hinter sich gelassen hat, der Gesinnung und den Zielen nach am ehesten mit Backofens Plastik verwandt, die ja gleichzeitig und auf demselben Boden spielte. Nur daß Grünewald ganz und gar malerisch verfährt und in der Beherrschung des Körpers, in der Konstruktion des Raums, in den Stimmungen und Beleuchtungen, in der feinen Farbenempfindlichkeit, im Ausdruck der Leidenschaften eine Vielseitigkeit und Meisterschaft entfaltet, die das Höchste erreicht und vor dem Letzten nicht zurückschreckt.









Obere Reihe:
Kreuzigung und Grablegung; die Heiligen Antonius und Sebastian.

Mittlere Reihe:
Verkündigung; Engelskonzert; Maria in der Glorie; Auferstehung.

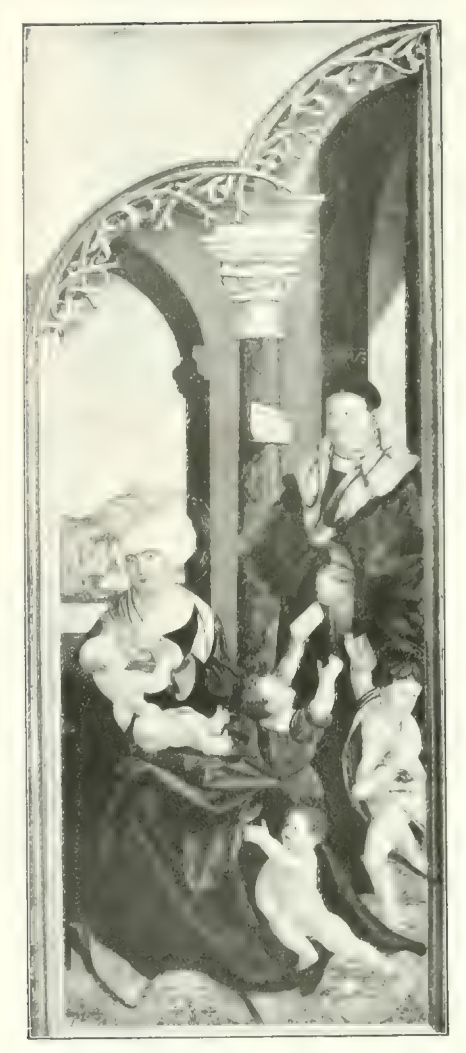


Kampf des hl. Antonius mit den Dämonen.



Zwiegespräch mit Paulus in der Thebais.

267—269. Matthias Grünewald, Der Isenheimer Altar zu Kolmar im Elsaß.



270. M. Schaffner, Flügel des Hutzaltars. Ulm, Münster. 1521.

Am tiefsten führt die Betrachtung des Isenheimer Altars in Grünewalds Formen- und Gedankenwelt ein. Bei geschlossenen Flügeln (Abb. 267) erschüttert uns sofort eine Kreuzigung. Auf trostlosem Nachthimmel steht das armselige Marterholz mit dem blau angelaufenen, zerfetzten, blutenden Leichnam, dessen Qual nur noch in den gespreizten Fingern und den verkrampften Füßen zu spüren ist. Darunter schreit die blonde Magdalena schrecklich auf, während der arme, bäurische Jünger ein neues Unglück, die hinsterbende Mutter in den Armen auffängt. Die ganze Gegenseite nimmt die grobe, breitbeinige Figur des Täufers ein, der kaltherzig auf die Erfüllung seiner Weissagung zeigt: Er muß wachsen, ich aber abnehmen. Das weiße Lämmlein mit dem Blutkelch zeigt erst, daß dies nicht spöttisch, sondern im höheren Sinn gemeint ist. In der Predella mühen sich die drei fortklagenden Menschlein, die riesige, mißgestaltete Fleischmasse in den Steinsarg zu bringen. Seelenpein und Körperqual klingen in den beiden Heiligen der festen Schmalflügel aus, Antonius und Sebastian, die wie Statuen auf Steinsockeln lebendig und wunderbar farbig geworden sind im zarten Helldunkel ihrer Räume. Und nun nach diesen wilden Leidensstürmen offenbart sich beim Öffnen der Flügel leuchtende Seligkeit (Abb. 268). Mit großen Schritten, von Freude zu Freude aufwärts eilt die Erzählung hin. Die Verkündigung ist mehr eine stürmische Werbung, der Blick aus der schummrigen Kapelle in das helle Chörlein sänftigt und bändigt die Bewegung. Das Mittelbild ist eine Weihnacht, aber ganz neu und frei gedichtet. Die Kinderstube mit ihren Geräten ist in den Garten verlegt, wo die schöne Mutter im Anblick ihres einzigen Glückes schwärmt, während ringsum die Luft ein Klingen und Singen, ein rauschendes Saitenspiel geworden ist. Fernhin leuchten die Eisberge, aus Wetterwolken, vom alten Jehova gesandt, stürzen Engelscharen nieder auf Bethlehems Flur, vorn aber unter dem Dunkel eines krausen, gotischen Baldachins fiedeln und singen Engelchöre um die leuchtende Braut des Kindes, die hl. Katharina. Endlich die Auferstehung! Wieder ist es Nacht. Aber die Sterne leuchten und in einer Riesensonne schwebt der verklärte Lichtleib des Ewigen magisch empor; wir spüren das Erdbeben an den stürzenden Ritterknechten. Dies sind alte, tausendmal gemalte Vorwürfe, nun durch eine hochdichterische Hellseherei und Stimmungskraft zu neuen Offenbarungen erhoben. Zuletzt zwei Bilder vom hl. Antonius (Abb. 269). In den Vogesen, deren weiße Felsen in der Frühsonne leuchten, hatte er seine Einsiedlerhütte gebaut, aber ein Teufelsschwarm reißt sie nieder und vorn ringt der fromme Mann mit letzten Kräften, gerissen, gestoßen, geschlagen und gebissen von den greulichsten Spukgestalten, wie sie uns etwa in bösen Fieberträumen bedrängen. Um endliche Ruhe zu finden, wandert Antonius zum hl. Nilus. Beide sitzen in einer düsteren Talschlucht. Abgestorbene, langbemooste

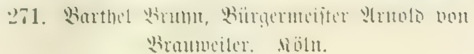


Madonna vom Isenheimer Altar.

Von Matthias Grunewald. Kolmar i. Els., Museum.







271. Barthel Bruyn, Bürgermeister Arnold von Brauweiler. Köln.

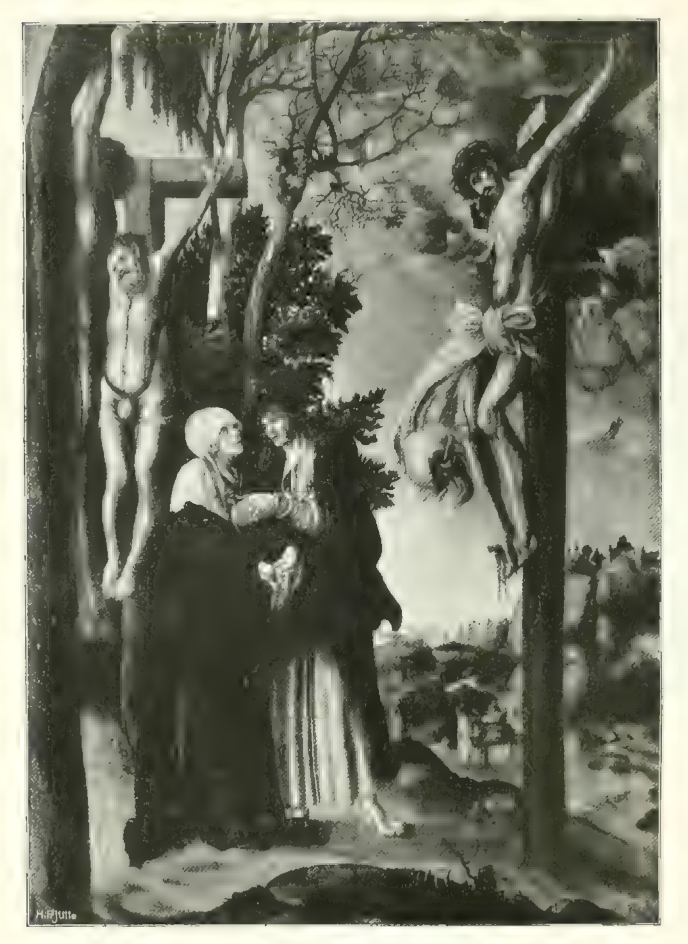


272. L. Cranach, Hans Scheurl. Brüssel.

Bäume kontrastieren mit einer üppigen Palme, von hinten winken Alpenzacken herein, Gegensätze, wie sie Heine liebt. Und wo in der Welt wäre ein Malwerk, in dem so tiefsinnige, vielseitige und neuartige Stimmungen vereinigt sind!

Die Stuttgarter Kreuzigung ist eine Wiederholung, nur mit Maria und Johannes, aber roher und bäurischer, als ob einmal die Kraft des Häßlichen auch in den verwaschenen Schmutzfarben ausgetostet werden müsse. Aber in welchem Gegensatz dazu steht die Mitteltafel des Moritzaltars in München, die den ritterlichen Mohren im Gespräch mit dem Bischof Erasmus und einige Hintergrundfiguren zeigt. Hier trifft einmal der Ausdruck „monumental", so mächtig und wirklich stehen die Männer da, ein kleines Geschlecht erdrückend durch ihre sichere und hohe Gegenwart, im Ausdruck vergeistigt, in der Farbe und im Licht ebenso sehr gedämpft als verfeinert. Man meint, auf den Schultern Grünewalds müsse sich nun ein deutscher Rembrandt erheben. Aber wieder einmal bricht die Entwicklung im hoffnungsreichsten Augenblick ab. Schüler und Nachfolger hat der einzigartige Künstler nicht gehabt.

Den selbständigen Ausgang der Ulmer Schule vertritt Martin Schaffner (1480—1540). In den Jugendwerken noch hart und eckig, arbeitet er sich zu einer weicheren und freieren Auffassung des Menschen, zu einer gewissen „molligen Fülle" empor. Nicht das innere Erleben, sondern der äußere Eindruck in behäbiger Breite, reiche Gewandung, prächtiger Schmuck, malerische Durchblicke durch Bogenhallen mit rotbraunen Marmorsäulen fesseln sein Auge. Der Hutzaltar im Münster (1516—21; Abb. 270) mit der heiligen Sippe zeigt seinen Stil gereift. Einen wahrhaft großen Eindruck empfängt man aber von den vier Flügeln mit Szenen des Marienlebens (von einem Altar in Wettenhausen, jetzt in München) 1524, welche durch Raumsinn, ruhige, gedämpfte Farbenharmonie und schöne Anmut weit über den Durchschnitt hervorragen. Im Bildnis (Eitel Besserer 1516 im Ulmer Münster) kommt der Meister manchmal Dürer ganz nahe.



273. L. Cranach, Kreuzigung 1503. Schleißheim.



274. L. Cranach, Der hl. Chrysostomus. Aschaffenburg.

Ähnlich hervorragend ist Christoph Amberger in Augsburg. Seine persönlichen Verhältnisse sind leider in Dunkel gehüllt. Er wurde 1530 in die Zunft aufgenommen und starb 1561. Seine zahlreichen Bildnisse — die Fassadenmalereien sind verschwunden, die Kirchenbilder wie jene Strigels ungleich im Werte — zeigen eine große Leuchtkraft und bei fester Zeichnung einen breiten Farbenauftrag. An den dargestellten Personen (Matthäus Schwarz und seine Frau in englischem Privatbesitze, Hieronymus Sulzer in Gotha, Afra Rehm in Augsburg, Sebastian Münster und Karl V. in Berlin) mag es liegen, daß uns der psychologische Charakter weniger fesselt. Er verfügt indes über ein feines, auf venezianischen Einfluß deutendes Kolorit und stand bei Karl V., der ihm für das Berliner Bildnis den dreifachen Preis und eine goldene Kette reichen ließ, in hoher Gunst.

Selbst Köln, wo die heimische Kunst sonst im Sinken begriffen war, besaß doch in Barthel Bruyn (1493—1555) einen trefflichen Porträtmaler. Als solcher (Abb. 271) wahrte er wie auch in den früheren Kirchenbildern seinen deutschen Charakter, während er in den späteren dem verheerenden Einfluß italienischer und niederländischer Nachahmung unterliegt.

5. **Lukas Cranach** (1472—1553) war vor anderen durch Natur und Schicksal begünstigt, ein deutscher Tizian zu werden. Eine leichte Hand, eine unersättliche Arbeitsgier (pictor celerrimus nennt ihn mit Recht seine Grabschrift), eine seltene technische Meisterschaft und Farbenkunst,



Ruhe auf der Flucht

Von Lucas Cranach d. Ä. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



eine früh erworbene hohe und sichere Stellung und ein langes Leben waren Bedingungen, die den meisten seiner Genossen fehlten. Durch den Mangel an künstlerischem Gewissen und Selbstzucht sind ihm alle seine Tugenden in Gebrechen umgeschlagen, die ihn im Kreis der ganz Großen vernichten. Wenn man in ausländischen Galerien unvermutet auf einen Cranach stößt, so beginnt man sich für ihn zu schämen. Es kommt hinzu, daß die Zeit, welche so viel des Herrlichsten vernichtet hat, an seinem unübersehbaren Werk die wohltuende Auslese nicht vollzogen hat. Von den Tagen der Reformation bis heut hat das Volk mit abergläubischer Verehrung an seinem Cranach gehangen und die geringsten Sachen aus seiner Werkstatt wie Kleinode gehütet. Denn hier sah es sich selbst begriffen und bespiegelt. Bieder, treuherzig, spießbürgerlich, allem welschen Wesen gründlich abhold, fromm, naturfroh und beschaulich, gelegentlich auch putzsüchtig und derbsinnlich, so ist Cranach der deutscheste der Deutschen geblieben. Dabei war er vorsichtig genug niemals eigene Gedanken und „inwendige Gesichte“ zu malen, sondern immer nur die Gedanken seines Publikums, marktfähige Ware nach Bedarf, Bestellung und Nachfrage.



275. L. Cranach, Das Urteil des Paris. Karlsruhe, Museum.

Geboren zu Kronach in Franken, muß er sich in jungen Jahren lernsüchtig weit in Süddeutschland herumgetrieben haben, überall ansaugend, was ihm gefiel, am glücklichsten in der Aneignung des neuen innigen Naturgefühls, das sich damals von Regensburg bis Passau regte, des sog. „Donaustils“. Um 1502 ist er in München und Wien bezeugt. 1505 trat er als Hofmaler in die Dienste Friedrichs des Weisen zu Wittenberg und beherrschte nun ein halbes Jahrhundert den Kunstmarkt des Nordens. In seiner fabrikartigen Werkstatt beschäftigte er zahlreiche Gehilfen, auch zwei Söhne, Hans († 1537) und Lukas († 1586), aber unter seiner herrischen Manier ist keiner zu selbständiger Bedeutung gelangt.

Höchst anziehend und wandlungsreich sind die Bilder seiner ersten Epoche bis gegen 1515. Einer leidenschaftlichen, brauntonigen Kreuzigung von 1503 in Schleißheim (Abb. 273) folgt 1504 die frische, farbenfrohe Ruhe auf der Flucht in Berlin, wo er schon den Kunstgriff anwendet, hinter den Figuren eine traulich deutsche Landschaft von Felsen und Gestrüpp, tief dunklen, bemoosten Tannen, hellen, luftigen Birken, malerischen Bergzacken, Burgen und Fernblicken aufzubauen. Diese Baum- und Landschaftsgründe kehren nun immer wieder und sind weit das Schmackhafteste an seiner ganzen Malerei. Auch das Idyll der hl. Familie mit den



276. L. Cranach, Madonna. Breslau.

spielenden Engeln ist ihm so rein und kindlich gelungen wie sonst keines seiner Handlungsbilder. In dem nächsten Werk, einem Altar mit der Enthauptung Katharinas von 1506 in Dresden offenbart er gleich, was ihm gründlich abgeht, die Herrschaft über den Bewegungsausdruck und das dramatische Element. Wie plötzlich erstarrt, ohne Raumgefühl, Ellenbogenfreiheit und Tiefenperspektive setzt und schiebt er die Figuren vor und durcheinander. Ein Ballen männlicher Charakterköpfe, das sind hier die heidnischen, vom Blitz getroffenen Philosophen oder auf einem Bild der Marienkirche in Torgau mit noch geringerer Raumfreiheit die 14 Nothelfer. Selbst einfache Daseinsgruppen machen ihm Not und werden hilflos zusammengequetscht wie die drei sanftlächelnden Frauen des „Fürstenaltars" in Wörlitz (1510), wo venezianische Anregungen (Bellini) anklingen und mit kräftiger, süßer Farbe einen gewinnenden Eindruck machen. Halbfiguren in Modetracht wie die Stifter auf den Flügeln dieses Altars und ihre Patrone liebt er sehr. Am besten gelingt ihm eine holdverschämte Madonna mit dem Kind (zuerst im Dom zu Breslau 1509; Abb. 276), die er später mit Variationen oft wiederholt. In der Petersburger Venus von 1509 schuf er aber auch eine zwar konventionelle, doch wohlklingende weibliche Nacktfigur, wie er sie später nicht wieder erreicht hat. Im Bildnis liegt nicht die Stärke Cranachs. Es gelingt ihm nicht, vom Äußeren in die Seele zu dringen und er mischt allen seinen Aufnahmen eine gewisse Familienähnlichkeit bei. Die Kurfürsten des Wörlitzer Altars, der Scheurl in Nürnberg (1509; Abb. 272), der überlebensgroße Heinrich der Fromme und seine Gemahlin von 1514 in Dresden zeigen am besten seine biedere, nur in Schmuck und Kleidern bewunderswürdige Manier. Nimmt man noch seine oft recht inhaltreichen und phantasievollen Kupferstiche hinzu, so hat er in dieser ersten Schaffenszeit alles gegeben oder doch vorgebildet, was er der Welt zu sagen hatte.

Die zweite Epoche (1515–37) ist die fruchtbarste und betriebsamste seines Lebens. Äußerlich bereichert er sich noch durch neue Stoffgebiete, durch eine hellere, silberige Farbenskala mit eigenen Schillertönen, durch offneren Sinn für Raum, Bewegung, zuweilen auch für Menschengröße; innerlich kündigt sich der Stillstand, die wachsende Verarmung an. Die Menschenwelt gibt er fast nur noch in Typen aus dem Handgelenk. Für die Männer hat er einige Muster, den breitbärtigen Landsknecht, den langbärtigen, leidvollen Propheten, den glatten, dickbäckigen Pfaffen und einige böse Fratzen; für die Frauen genügt ihm aber ein glatter, runder, etwas blöder Gretchenkopf und ein liebes Hausfrauengesicht wie Luthers Käthe, wobei man immer Cranachsche Schönheitsmerkmale, geschlitzte Augen, keilförmige Nasen, aufgetriebene Leiber, verkrüppelte Finger und Zehen mit in Kauf nehmen muß. Das Beste gibt er Anfang der zwanziger Jahre mit der Verlobung der hl. Katharina



277. L. Cranach, Die Ehebrecherin. Budapest.

(in Wörlitz und Pest), in den Altären mit lebensgroßen Einzelfiguren für den Kardinal Albrecht und andere Prälaten, die jetzt in Aschaffenburg (Abb. 274), Bamberg, München und Naumburg sind, mit Bildnissen in der Landschaft wie den Mainzer Kardinal als Hieronymus 1525 in Berlin und mit Brustbildern wie Luthers, Melanchthons, der Reformationskurfürsten u. a., die nun bald, um der Nachfrage zu genügen, massenhaft aus seiner Werkstatt gingen. Ähnlich verhält es sich mit einer Gruppe, die man als Cranachsche Nudidäten zusammenfassen kann, weil er dafür geradezu als Lieferant der vornehmen Lebewelt in Ruf kam. Es sind jene zierlichen, geleckten, fleischlosen Dämchen in biblischer oder mythologischer Einkleidung, die ihre dürftigen Reize lüstern zur Schau stellen oder durch einen Anflug von Kleidung, Schleier, Hüte, Halsketten zu erhöhen suchen, wie auch die Situation oft drollig genug mit deutscher Landschaft und deutschem Rittertum bestritten wird. Ob sie nun Adam und Eva, Mars und Venus, Apollo und Diana, Simson und Delila, Lukretia, Judith oder Bathseba heißen, es ist immer dasselbe reiz- und naturlose Menschenpaar. Größere und kontrastreichere Gruppen ergeben sich beim Urteil des Paris (Abb. 275), wo zwei Männer in hartem Erz gegen die drei Göttinnen stehen, oder bei dem Thema „Wirkung der Eifersucht", wo Männer aufeinanderschlagen und Weiber ungestört mit Kindern tändeln. Wenn man bei diesen hölzernen Zusammenstellungen zum Mitleid bewegt wird und an die hohen Vorbilder — wie Giorgiones ruhende Venus in Cranachs „Quellnymphe" — nicht mehr zu denken wagt, so sind die Bilder doch für den damaligen gebildeten Geschmack bezeichnend und für die spießbürgerliche Dreistigkeit, womit der Wittenberger die Renaissance ins Deutsche übersetzte. Nicht kunstreicher aber anmutiger erscheint er, wo er auf eigene Faust zu erzählen beginnt. Gott-Vater im Paradies mit den ersten Menschen (Wien), der Jugendbrunnen und das Jüngste Gericht (Berlin) geben volkstümlich einfach etwas zu schauen. Den öfter wiederkehrenden „Abschied Jesu von seiner Mutter" hat er sicher nicht selbst erdacht, wohl von P. Vischer übernommen (S. 118), vielleicht aber das beliebte Stück: Jesus und die Kinder. Denn dieser beängstigende Klumpen von Halbfiguren und krabbelnden Knäblein schmeckt ganz nach seiner Art zu komponieren. Auch „Jesus und die Ehebrecherin" (Abb. 277) ist von der gleichen armseligen Art.

Wenn Cranach den Ehrennamen „Maler der Reformation" verdient hat, ist nicht leicht zu begreifen. Obwohl er die gewaltige Geistesbewegung an der Quelle verfolgte, als Hausfreund Luthers, als Reisebegleiter seiner Fürsten die entscheidenden Ereignisse miterlebte, hat es ihn nie innerlich gedrängt, künstlerisch davon zu zeugen, sei es auch nur indirekt durch neues Verständnis der Schrift, der evangelischen Geschichte, wie Luther sie predigte. Man muß vielmehr staunen, daß er als deutscher Mann fähig war, den alten Aberglauben, Marien- und Heiligenverehrung ruhig weiterzumalen. Dies läßt nun zwar in seiner letzten Zeit erheblich nach und ernstere Stoffe wie die Passion Christi treten in den Vordergrund; aber in demselben Maß sinkt auch sein malerisches Vermögen und selbst seine Farbe verblaßt. Erst ganz spät nach Luthers Tod und der Mühlberger Katastrophe versucht er wie zu eigenem Trost eine Art Glaubensmalerei, etwa den Wittenberger Brauch der Sakramente (Altäre in Wittenberg und Schneeberg) und frostige Allegorien des Blutes Christi (Altar in Weimar 1552, wo er selbst zwischen Luther und Johannes dem Täufer unter dem Kreuz steht und von einem Blutstrahl getroffen wird). „Es ist die letzte seiner vielen Geschmacklosigkeiten."

Lukas Cranach d. J. ist sichtlich unter der Hand des herrischen Alten frühzeitig verkümmert. Seit 1537 war er der eigentliche Leiter der Werkstatt, aber so, daß man ihn kaum vom Vater unterscheiden kann. Nur in späteren Bildnissen wie Joachims II. von Brandenburg (Berlin) zeigt er sich einer großen, wahren Naturauffassung fähig.

Dies war also der Ausgang der Renaissance in der Malerei. Stärker als bei den Schwesterkünsten waren im Anfang ihre Kräfte, zäher der Widerstand gegen den Italismus, völliger der Zusammenbruch: Die alten deutschen Kunstanschauungen zerrüttet und zersetzt, die neuen, nur obenhin begriffen und äußerlich angelernt, unfähig zu begeistern und auf den Trümmern etwas Besseres aufzubauen. Denn die zahllosen Kleinen, die nun noch kamen und malten, redeten eine fremde, verwelschte Sprache, die von deutscher Art nichts mehr zu künden weiß.

6. **Niederländer und Romanisten.** Für das Erschlaffen der deutschen Triebkraft ist es zunächst bezeichnend, daß viele Niederländer in Deutschland ihr Brot suchten und an den Höfen sogar in führende Stellungen rücken, so der für Correggio begeisterte Bartholomäus Spranger (1546 bis vor 1629) und der vielgereiste, durch seine Städteansichten und Miniaturen bekannte Georg Hufnagel (1545 bis nach 1618) aus Antwerpen, Friedrich Sustris (1525—99) aus Amsterdam, der als Porträtmaler beliebte Niclas Neuchatel aus Mons und andere, die wir in München, Prag usw. beschäftigt finden. Unter den Deutschen hatten Christoph Schwarz aus Ingolstadt, Johann von Aachen aus Köln (1552—1615), Joseph Heinz aus Bern, Johann Rottenhammer aus München (1564—1623) ihre Schule in Italien, bald in Rom, bald in Venedig durchgemacht. Einzelne unter ihnen erfreuten sich auch im Auslande eines guten Rufes, wie Rottenhammer, dessen kleine, auf Kupfer gemalte mythologische und biblische Darstellungen in Frankreich und England sehr gesucht waren.

Das Bildnis. Ein einziger Kunstzweig bewahrt in Deutschland, wie im Norden überhaupt, eine stärkere Lebenskraft und eine größere Selbständigkeit: die Bildnismalerei, da in ihr die Naturbeobachtung den von der Wahrheit abschweifenden Sinn — und das war der Hauptfehler der Romanisten — sofort verbesserte. Man empfängt von vielen Romanisten ein anderes Bild, wenn man ihre Tätigkeit auf dem Gebiete der Porträtkunst betrachtet. So stellt sich uns Christoph Schwarz (geb. 1550 in Ingolstadt, † 1597 in München), in seinen größeren Werken ein Nachahmer Tintorettos, in den Bildnissen als ein Nachfolger der älteren heimischen Richtung dar. Hans Mielich in München (1516—73) verdient nicht allein als vielbeschäftigter Miniaturmaler und wegen seiner Kunst, funkelndes Goldschmiedewerk in Farben treu wiederzugeben, Anerkennung: auch seine Porträts erfreuen, wenn auch nicht durch tieferes Leben, so doch durch ihre frische Färbung. Jene fand noch immer im Holzschnitte den wichtigsten Ausdruck. So groß die Fruchtbarkeit und so



278. Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau. Breda.

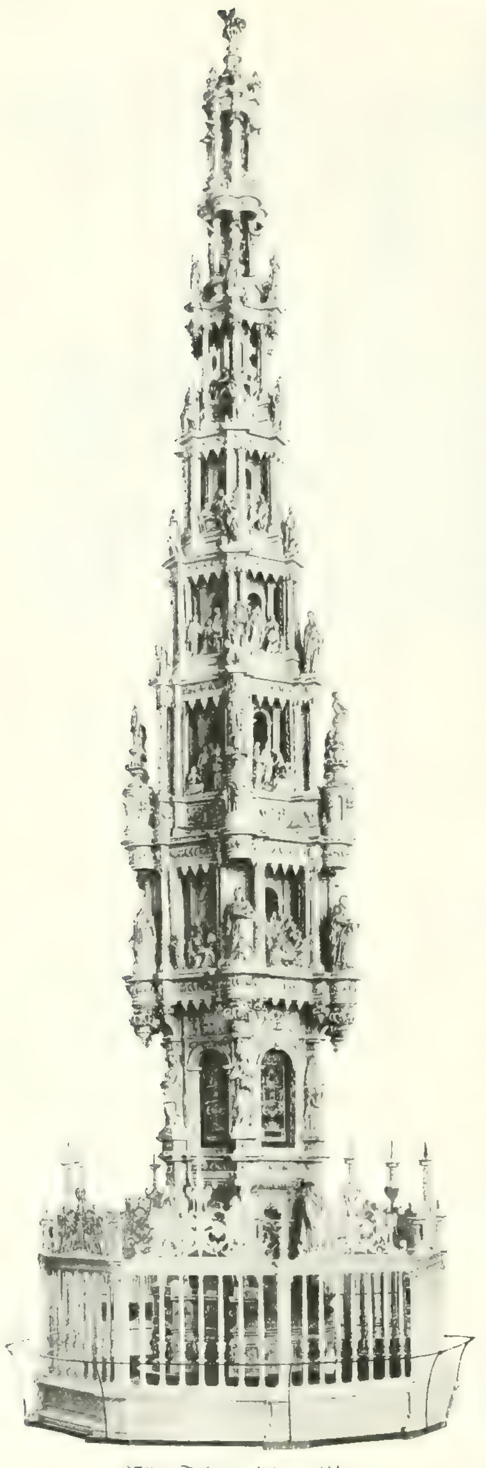
tüchtig die technische Fertigkeit der Zeichner war, wie des Jost Amman aus Zürich († 1591 in Nürnberg) oder des Tobias Stimmer in Straßburg (1539 bis vor 1587) des Virgil Solis (1514—62) in Nürnberg und anderer, so können wir doch kaum in ihnen die Nachfolger der phantasiereichen alten Künstler erblicken. Selbst ihre Figuren haben ein gewisses dekoratives Gepräge.

D. Niederlande.

Die Abwesenheit des Fürstenhauses, die gewaltig aufstrebende Macht des Bürgertums, besonders in den nördlichen Landschaften, bestimmten die Richtung der architektonischen Phantasie in den Niederlanden. Als die Statthalterin Margarete von Österreich in ihrer Residenz Mecheln 1517 ihren Palast neu erbaute, erbat sie sich den Rat eines französischen Künstlers, des Guyot de Beauregard aus der Grafschaft Bresse. Frankreich lieferte also das Muster für den Schloßbau, gerade so wie für den Kirchenbau, als dieser nach der Wiederherstellung der katholischen Herrschaft in den südlichen Provinzen reiche Pflege fand, die Vorbilder aus Italien geholt wurden. Ohne sklavische Nachahmer zu werden, hielten sich die Erbauer der verschiedenen Jesuiten- und Augustinerkirchen in Antwerpen, Brüssel, Löwen, insbesondere bei dem Aufrisse der Fassaden, an die Weise, welche in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgekommen war. Während so auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur der fremde Einfluß entschieden vorherrscht, hält der Privatbau an den heimischen Traditionen zähe fest. Das uralte Holzhaus verschwindet nur langsam, das mittelalterliche Giebelhaus erhält sich bis in das 17. Jahrhundert, nur daß am Staffelgiebel die rechten Winkel in Voluten verwandelt und die Ränder durch platte Steinbänder verstärkt, gleichsam beschlagen werden.

1. Bildnerei.

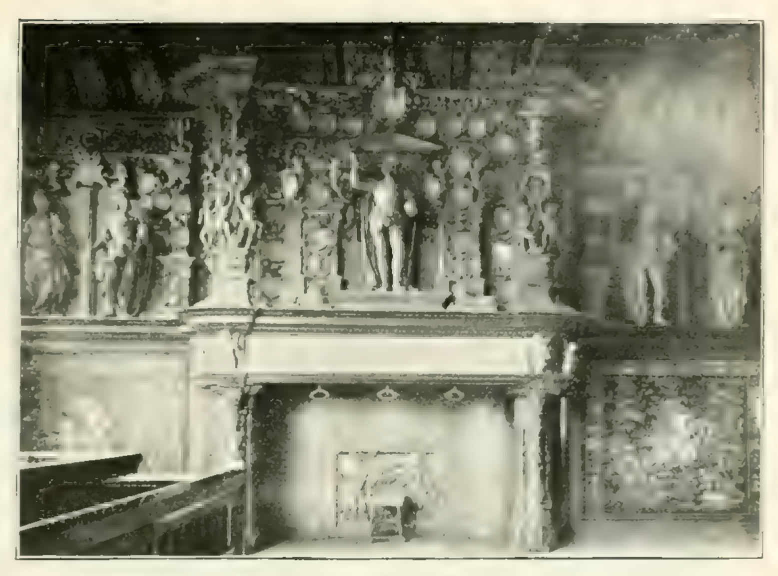
Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zeigen sich die ornamentalen Künste, besonders die dekorative Skulptur, von dem Wesen der Renaissance tiefer ergriffen als die Architektur. Sie schaffen auch viel bessere Werke. Stein- und Holzskulptur wetteifern miteinander. Bei einzelnen



279. Tabernakel in Léau.

in Marmor und Alabaster ausgeführten Werken möchte man glauben, daß italienische Hände die Ausführung besorgten. Bei den Holzschnitzereien ist jeder Zweifel am heimischen Ursprunge ausgeschlossen. Das Chorgestühl der großen Kirche in Dordrecht z. B., ausgezeichnet durch den reichen Reliefschmuck und den überaus zierlichen architektonischen Aufbau, hat Jan Terwen aus Amsterdam 1538—41 gearbeitet. Solche Werke, welche die Meisterschaft der niederländischen Holzschnitzer bekunden, gibt es in den nördlichen wie in den südlichen Provinzen noch gar manche. Ob diese aber in der ersten Zeit, wo sich der Anschluß an die italienische Renaissance in den Reliefbildern und Kantenornamenten besonders eng zeigt, auch die Zeichnung lieferten, erscheint zweifelhaft. Unter den Steinskulpturen ragt das um 1525 errichtete Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau († 1504) und seiner Gemahlin in der großen Kirche zu Breda, sowohl durch die eigentümliche Komposition wie durch die feine Ausführung der ornamentalen Teile, hervor. An den Ecken des mit den liegenden Gestalten der Verstorbenen geschmückten Grabsteines knien vier antike Helden und heben mit der Schulter eine Platte in die Höhe, auf welcher die Rüstungsteile, Panzer und Helm, ruhen (Abb. 278). Diese Anordnung gehört gewiß einem nordischen Künstler an, während an anderen Werken, wie an dem Grabmale des Erzbischofs Guillaume de Croy in Enghien, an dem großen Altaraufsatze aus Alabaster (1533) in Hal die italienischen Einflüsse offen zutage liegen. Viel kräftiger spricht der auf das Üppige und Derbe gerichtete, starken Licht- und Schattenwirkungen zugeneigte, mit dem Steinmaterial keck spielende Formensinn der Niederländer aus dem 90 Fuß hohen Tabernakel in Léau bei Tirlemont (Abb. 279), dem flämischen Gegenstücke des Nürnberger Sakramentshauses. Cornelis Vriendt, der Erbauer des durch seine Massen wirkenden, nur in der mittleren Loggia reicher geschmückten Antwerpener Rathauses, hat das Tabernakel 1550 entworfen, wie auch den prachtvollen Lettner in Tournai (Abb. 281). Ein anderes Prachtstück der dekorativen Bildnerei ist der Kamin im Justizgebäude in Brügge, 1529 von Guyot de Beaugrant nach Lanzelot Blondeels Entwürfen ausgeführt (Abb. 280).

2. Baukunst.



280. Kamin im Justizgebäude in Brugge.

Um diese Zeit macht sich auch eine bedeutsame Wandlung der architektonischen Phantasie bemerkbar. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war die italienische Renaissance doch noch ein fremdes Wesen geblieben: sie wurde äußerlich, unfrei und daher auch genauer nachgeahmt. Sieht man daraufhin frühe Dekorationswerke und Bauten (Salmhaus in Mecheln, das alte Kanzleigebäude in **Brugge** (Abb. 284) und andere) an, so erkennt man an den kannelierten Säulen, ihrem Gebälke, den Konsolen, dem Felderornament den unmittelbaren Anschluß an die italienischen Vorbilder. Das ändert sich nach 1550, als die Lust, innerhalb der neuen Stilweise selbständig zu schaffen, erwachte. Es ändern sich namentlich die Ornamentmotive. An Stelle des fein geschwungenen Rankenwerkes, welches früher die Felder füllte, an den Pilastern leicht und zierlich empor stieg, machen sich von den Ornamentzeichnern entlehnte, ursprünglich graphisch gedachte Zieraten geltend: zu Bändern erweiterte lineare Verschlingungen, an das uralte Geriemsel erinnernd, als Metallbeschläge gedachte, platte oder umgebogene und aufgerollte Bänder. Dieses „Rollwerk" gewinnt in den Zierschildern, den sogenannten Kartuschen, den kräftigsten Ausdruck. Als Erfinder der Kartusche gilt der obengenannte **Cornelis Vriendt** (oder Floris), welcher in der Tat in seinen „Inventionen", einer Ornament



281. Cornelis Floris. Chorbühne in der Kathedrale zu Tournai.



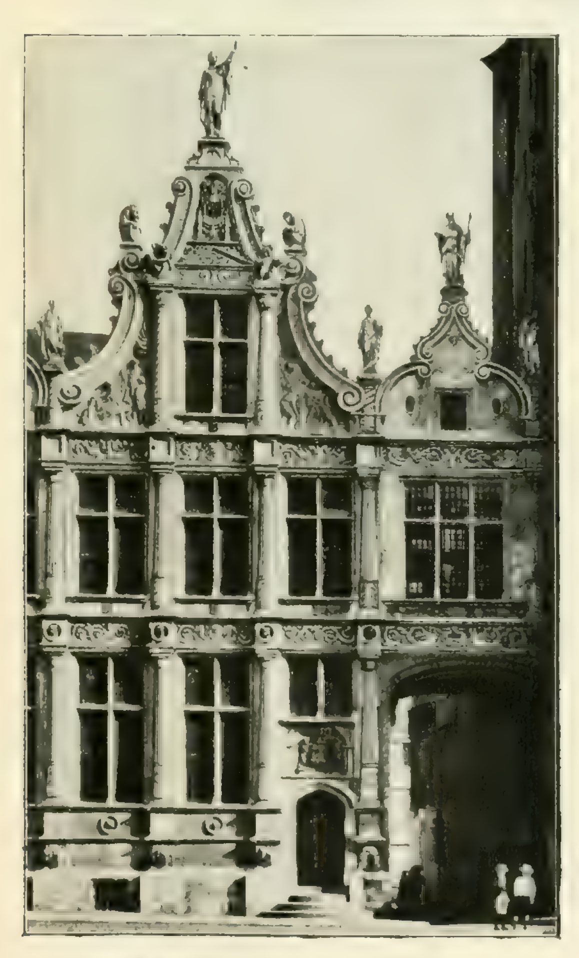
282. Die Gildenhäuser am großen Platz in Brüssel.

sammlung, an die Kartusche anstreift. Der Ursprung dieser ineinander gesteckten, teils platten, teils volutenförmig gerollten Rahmen geht aber gewiß in ältere Zeiten zurück. Außer dem Bandornamente werden auch stereometrische Körper, wie Pyramiden und Kugeln, oder derbe Masken als Aufputz verwendet. Man kann diesen ganzen lebhaften und reliefreichen Aufputz noch sehr gut, mit etwas barocker Fortbildung an den Gildenhäusern in Brüssel studieren, welche erst nach dem großen Stadtbrand von 1695 entstanden (Abb. 282).

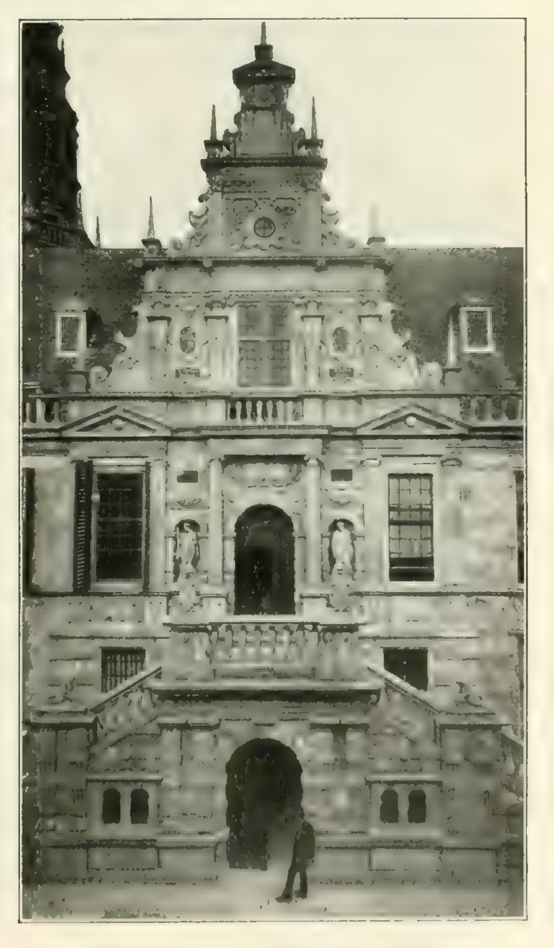
Die größere Regsamkeit auf dem Gebiete der Architektur herrscht während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den nördlichen Provinzen. Hier ist der Ziegelbau altheimisch, empfängt aber jetzt, wie besonders deutlich Dordrechter Häuser zeigen, ein stattlicheres Ansehen durch den Schichtenwechsel, indem Hausteine als Streifen die Ziegellagen durchziehen, wie auch aus Hausteinen mit Vorliebe die konstruktiven Glieder, die Einfassungen der Fenster und Türen, gebildet werden. Selbstverständlich stehen Rathäuser und Bauten, welche dem Nutzen dienen, im Vordergrunde. Noch mit einzelnen italienischen Elementen (dorisches Gesims) versetzt, tritt uns das Rathaus im Haag (1564) entgegen (Abb. 283); die reinen nordischen Formen prägt das ausnahmsweise in Quadern ausgeführte Rathaus zu Leyden aus dem Ende des Jahrhunderts mit seinem phantastischen Glockenturme aus. Der Baumeister ist unbekannt, gehört aber offenbar zu den besten Künstlern seiner Zeit. Er legt das Hauptgewicht auf Kontraste. Während die Flügel ganz einfach gehalten sind, empfangen der Mittelbau (Abb. 285) und die Giebel den reichsten Schmuck. Durch eine stattliche Freitreppe wird die Wirkung noch verstärkt. Den besonderen holländischen Bautypus, die Freude am Derbkräftigen, welche nur an den Ecken und in den Krönungen sich eine reichere Dekoration gestattet, dabei offen und ehrlich alle Formen gebraucht, gibt vielleicht noch besser das Schlachthaus in Haarlem kund. Lieven de Key, von dem auch mehrere Bauten in Leyden herrühren dürften, hat es 1602 entworfen.



283. Cornelis de Vriendt, Rathaus zu Antwerpen. 1561 65.



284. Die alte Kanzlei zu Brügge.



285. Detail vom Rathaus in Leyden.



286. Quentin Massys. Die Grablegung Christi. Antwerpen.

3. Die Malerei.

Der Wechsel in dem Schauplatze künstlerischer Tätigkeit deutet den Wandel in der Natur der niederländischen Malerei schon äußerlich an. Seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts steigt Antwerpen an Brügges Stelle zur vornehmsten niederländischen Handelsstadt empor. Der Kunstbetrieb folgt bald dem Warenverkehre. Es gab in der Mitte des Jahrhunderts hier mehr Künstler als in allen übrigen Städten der Niederlande zusammen. Die in Antwerpen gepflegte Malerei steht mit der älteren Überlieferung nur in lockerer Verbindung. Wenn sie auch mit ihr nicht gewaltsam bricht, so sucht sie doch neue Wege auf und strebt teilweise neue Wirkungen an. Die Maler erweitern gern den Umfang ihrer Bilder, schrecken vor der lebensgroßen Wiedergabe der Gestalten nicht zurück. Die Zeichnung geht deshalb mehr auf das einzelne ein, wird genauer, auch sicherer. Im Farbenauftrag macht sich die Neigung zu hellen, mannigfach gebrochenen Tönen geltend. Die Männertypen streifen oft an das Seltsame; bei den Frauen ist das Streben nach großer Zierlichkeit der Gebärde und Bewegung bemerklich, welchen Eindruck ihre ausgesuchte modische Tracht noch verstärkt. Auf der einen Seite bildet das Ziel der Maler scharfe, auf feiner Beobachtung beruhende Naturwahrheit; auf der andern suchen sie die Szenen über den Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit zu heben durch die bald übertrieben prunkvollen,



287. Quentin Massys. Die heilige Sippe. Mittelbild des Löwener Flügelaltars. Brüssel.

bald phantastischen Trachten, insbesondere aber durch die überaus reichen architektonischen Hintergründe, welche in Marmor erglänzen, mit blinkendem Erze bekleidet und geschmückt sind. Mit diesen Bauten und ihren dekorativen Gliedern drangen die Formen der italienischen Renaissance zuerst in die niederländische Kunst ein.

1. **Die Neuholländer.** Bezeichnend für die Stellung, welche die neue Richtung im Verhältnis zur altflandrischen Schule einnimmt, ist der Umstand, daß für ihren ersten bedeutenderen Vertreter, Quentin Massys († 1530), kein bestimmter Lehrer nachgewiesen werden kann. Nach früheren landläufigen Angaben stammt Quentin Massys aus Löwen; neuere, allerdings vielfach bestrittene Forschungen lassen ihn um 1466 in Antwerpen geboren werden. Jedenfalls malte er für eine Kirche in Löwen 1509 eines seiner besten Werke, einen großen Flügelaltar (jetzt im Brüsseler Museum), welcher das Leben der hl. Anna schildert. Im Mittelbilde (Abb. 287) sitzen in einer im Renaissancestil komponierten Halle die hl. Anna und Maria mit dem Christkinde, von ihrer Sippe umgeben. Auf den Flügeln sind das Opfer Joachims und Annas, Joachim in der Wüste, welchem der Engel die Geburt Marias ankündigt, und Annas Tod dargestellt. In den Figuren herrscht ein empfindsamer, nervöser Zug, und besonders die Frauen zeigen ein zierliches, vornehmes Gebaren und zartgeschnittene Gesichtstypen, die an lionardeske Vorbilder erinnern; die Gruppen erscheinen geschlossen, ein feiner silbergrauer Ton wiegt im Kolorit vor, schillernde Farben werden mit Vorliebe verwendet. Von größter Wirkung ist bei Massys die Behandlung des Hintergrundes, den er in eine



288. Quentin Massys. Der Wechsler und seine Frau. Paris.

duftige Ferne zu rücken versteht. Diesem Werke steht ebenbürtig zur Seite ein von der Schreinergilde in Antwerpen 1508 bestellter Altar (gegenwärtig im Antwerpener Museum) mit der Grablegung Christi (Abb. 286) im Mittelbilde. Wenn hier die Energie des Ausdruckes und die vollkommene Klarheit der Anordnung in hohem Maße überrascht, so fallen dagegen die Flügelbilder, welche die Herodiasszene und den Evangelisten Johannes im Ölkessel darstellen, durch die Derbheit der Gestalten und die wenig durchgebildete Gruppierung um so mehr ab. Vielleicht hat der vielbeschäftigte Meister ihre Ausführung Gesellenhänden überlassen.

Massys, welcher in Antwerpen in hohem Ansehen stand — auch mit Dürer und Holbein kam er in Berührung und mit Erasmus von Rotterdam unterhielt er mannigfachen Verkehr —, wurde von den Zeitgenossen als Porträtmaler sehr geschätzt. Das am besten gesicherte Bildnis ist das des Petrus Ägidius, des Freundes von Erasmus, in Longfordcastle bei Salisbury. Eine große Beliebtheit errangen außer einzelnen Madonnen (Berliner Galerie) genremäßige Halbfigurenbilder, z. B. „der Wechsler und seine Frau“ (Abb. 287), die schon im 16. Jahrhundert häufige Wiederholungen fanden. Sie ruhen auf porträtmäßiger Grundlage, zeigen aber die Personen in einer bestimmten Aktion und greifen dadurch in das Gebiet des Sittenbildes, der Darstellungen aus dem Volksleben, der sogenannten Genremalerei über. Hatte Massys wirklich Bildnisse eines Wechslers und eines Steuereinnehmers im Sinne, oder liegt ein allgemeinerer Inhalt zugrunde, welchem er nur durch die Porträts eine lebendigere Fassung geben wollte? In diesem Falle ist dann die Frage gestattet, ob ihn nicht die biblischen Texte, wie der von der rechten Wage (Sprüche 16, 11) und dem anvertrauten Pfunde (Lukas 19, 20) und dem Könige, der mit seinem Knechte rechnet (Matth. 18, 23) ursprünglich angeregt hatten. Die „beiden Geizhälse“, eine ihm häufig zugeschriebene Komposition dieser Art, gehören übrigens erst einem seiner Nachahmer, dem Marinus van Roymerswale an, der 1521—58 tätig war und von dem auch die Münchener Pinakothek zwei bezeichnete Bilder der Art besitzt, einen Geldwechsler mit Frau und einen Steuereinnehmer mit Schreiber und Steuerzahler, datiert 1538 und 1542.

Lukas van Leyden. Der berühmteste Kunstgenosse Quentins war Lukas Jacobsz aus Leyden (1494—1533), nach seinem Geburtsorte Lukas van Leyden genannt. Er war ein Schüler des Cornelis Engelbrechtsen (1468—1533), dessen Kunst, menschliche Gemütsbewegungen zu schildern, bewundert wurde und die sich auf den jüngeren Genossen verpflanzte. Lukas van Leyden erreichte merkwürdig jung volle Reife, komponierte schon in seinem vierzehnten Jahre selbständig, starb aber auch in frühem Alter. In Antwerpen trat er 1522 in die Lukasgilde, verkehrte hier mit Dürer, den er gastfrei bewirtete, wie er denn überhaupt einem pomphaften, ungewöhnlichen Auftreten und glänzenden Leben huldigte. Der Schwerpunkt seiner uns noch kenntlichen Wirksamkeit liegt in seinen zahlreichen Kupferstichen. Sie sind vorwiegend noch biblischen Inhaltes, den er nach herrschender Sitte in das Gewand seiner eigenen Zeit zu hüllen pflegt, wie z. B. auf dem großen Blatte, welches die Ausstellung Christi darstellt. Auch sonst gibt er häufig volkstümlichen Anschauungen Ausdruck; so, wenn er den seitdem bei niederländischen Künstlern so beliebten Gegenstand, die Versuchung des hl. Antonius, schildert oder Schwänke, wie den Eulenspiegel, ein sehr seltenes Blatt, und Volksfiguren (Zahnbrecher) uns vorführt. Lukas van Leyden stand in bezug auf vollendete Technik des Kupferstiches Dürer ebenbürtig zur Seite; nur fehlte ihm die geistige Vertiefung, welche den deutschen Meister auszeichnet. Was an vielen von seinen Erfindungen anzieht (und auch Dürer anzog), sind sinnige Einzelzüge von oft überraschender Wirkung, gelegentlich auch Züge wirklicher Formschönheit, wie sie Dürer nicht zu Gebote standen, z. B. an den kleinen Engelgestalten auf seinen Madonnenbildern. Von den unter seinem Namen gehenden Gemälden sind manche, wie z. B. das Jüngste Gericht in Leyden, schlecht erhalten; andere, wie z. B. die „Sibylle von Tibur“ in der Akademie zu Wien, werden



289. Lukas van Leyden, Die Jungfrau mit Engeln. Berlin.



290. Cornelisz van Oostsanen, Mittelbild eines Hausaltärchens. Berlin.

ihm bestritten. Sichere und gute Gemälde von ihm sind äußerst selten; ein solches, von echtem Schönheitssinne zeugendes bewahrt das Museum zu Berlin in der Madonna mit Engeln nebst Stifter und Kindern (Abb. 289).

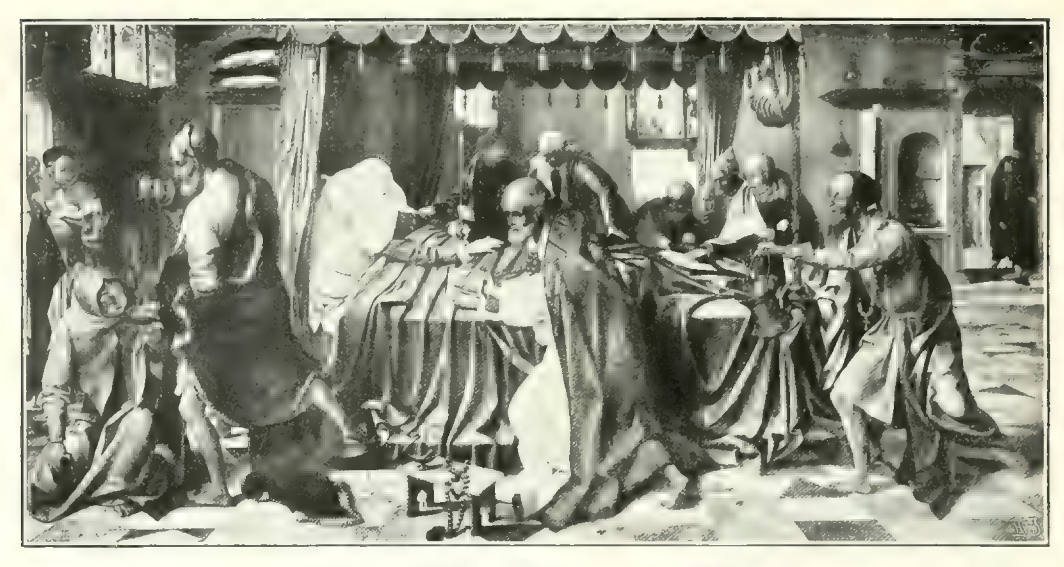
Einen hervorragenden Platz beansprucht in dieser Zeit, wo die gotische Malerei zu Ende geht und die Renaissance eindringt, Jakob von Amsterdam oder Jakob Cornelisz van



291. Scorel, Heilige Magdalena. Amsterdam, Rijksmuseum.



292. Hieronymus Bosch, Anbetung der heil. drei Könige (untere Hälfte). Madrid.



293. Jan Joest, Der Tod Mariä. Köln, Museum.

Oostsanen, wie er auch sonst heißt, dessen Tätigkeit wir vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis 1533 verfolgen können. Er malt biblische Gegenstände, verfügt über reiche Farben und ist nicht ohne Streben nach Schönheit. Besonderen Reiz haben seine kleinen Landschaften mit biblischer Staffage. Bei größeren Figuren stören hingegen Fehler der Zeichnung und ein einförmiger Kopftypus. Eines seiner Hauptwerke ist der Flügelaltar mit der Verehrung der Dreieinigkeit in Kassel, von 1523. Anziehender sind die kleinen Hausaltäre, wie der im Berliner Museum (Abb. 290). Sein Schüler war der hauptsächlich als Bahnbrecher der italienisierenden Richtung angesehene Jan Scorel (nach seinem Geburtsorte, dem Dorfe Schoreel bei Altmar benannt, 1495—1562). Er genoß dann in Utrecht den Unterricht von Mabuse und blieb



294. Pieter Brueghel d. Ä., Das Gleichnis von den Blinden und Lahmen. Neapel, Museum.



Anbetung.

Von Jan Joest (Meister des Todes Mariä). Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

Förster & Borries, Zwickau



anfänglich der heimischen Kunstweise getreu. Auf seiner Reise nach Italien, welche er zu einer Pilgerfahrt nach Jerusalem ausdehnte, hielt sich Scorel (1520) in Obervellach in Kärnten einige Zeit auf und malte hier einen Flügelaltar mit der hl. Sippe als Mittelbild, welcher in der Zeichnung wie im Kolorit, in der Behandlung der Landschaft, in den Porträtköpfen und in der Freude an modischen Trachten die Anhänglichkeit an die heimische Art bekundet (Abb. 290). Nach seiner Rückkehr aus Italien freilich, als er sich in Haarlem, später in Utrecht niederließ, gab er dem italienischen Einflusse in unerfreulicher Weise nach. Das Figürliche, selbst die Landschaft wird geziert und gemacht; nur in Bildnissen (Agathe Schoenhoven in der Galerie Doria zu Rom, vom Jahre 1529, drei Brustbilder von Mitgliedern der Brüderschaft vom hl. Grabe und sein Selbstporträt im Rathause zu Utrecht) bewahrte er noch seine nordische Natur.



295. Pieter Aertsen, Die Köchin. Brüssel.

Zu den niederländischen Meistern, welche vorläufig nur äußerlich der italienischen Renaissance nachgehen, aber im Kern noch die heimische Natur bewahrt haben, gehören auch zwei vorzugsweise am Niederrhein tätige, aber höchst wahrscheinlich aus dem benachbarten Holland stammende Maler: Jan Joest von Calcar und ein etwas jüngerer, der nach zwei denselben Gegenstand, aber in verschiedener Weise, darstellenden Bildern (in Köln und München) als der Meister des Todes Mariä bezeichnet wird. Neuerdings hat man seine Identität mit dem von C. van Mander erwähnten Joos van Cleef (Cleve), eigentlich Joos van der Bete, gewiß gemacht. In dem im Kölner Museum befindlichen Bilde (datiert 1515, Abb. 293) hält er noch treuer an der Überlieferung der van Eyckschen Schule fest als in dem berühmteren Münchner Gemälde, welches in der Komposition bereits eine berechnete Abgeschlossenheit offenbart. Zwei bezeichnende Bilder des Meisters (Tafel VIII) besitzt die Dresdner Galerie. Durch sorgfältige Landschaftsgründe ist eine Anbetung der Könige in S. Donato zu Genua, ein Dreiflügelaltar mit der Kreuzigung in der Mitte in Neapel ausgezeichnet.

Jan Joest verdankt seinen Ruhm und seine Namensbezeichnung dem Hauptaltar in der Nikolaikirche zu Calcar, dessen Flügel er innen und außen in der Zeit von 1505—08 auf 20 Feldern mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente bemalte. In der Komposition wie in der Behandlung des Kolorits hält auch Jan Joest an der altniederländischen Kunstweise fest; die architektonischen Elemente auf einigen Feldern des Altars lassen indes bereits den Einfluß der oberitalienischen Renaissance erkennen.

Lebhafter ist der Kampf zwischen Altem und Neuem, bewegter die Strömung, schwankender das Ziel in den südlichen Niederlanden. Auch hier bleibt in einzelnen Malern die künstlerische Natur von den fremden Einwirkungen unberührt, aber selbst bei diesen ruft die Ungunst und Unruhe der Zeiten wenig anmutende Erscheinungen hervor. So darf z. B. Hieronymus van Aeken, genannt Bosch (ca. 1460—1516) noch zu den Vertretern der nationalen Richtung gezählt werden. Wenn er die „Flucht nach Ägypten" malt, so schildert er am ausführlichsten die Kirmeß, auf welche Joseph und Maria auf ihrem Wege stoßen und bringt selbst in die Feierlichkeit der Anbetung der Könige (Abb. 292) den komischen Kontrast der allzu neugierigen Hirten. Ähnliches gilt von anderen neutestamentlichen Kompositionen, die in Kupferstichen weite



296. Joachim Patinir, Die Taufe Christi. Wien.

Verbreitung fanden. Indem er auf dem schon von Gertgen von Sint Jans in Haarlem betretenen Wege einer bis an die Karikatur reichenden Realistik fortschritt, wurde er der Schöpfer des burlesken Genre und fand besonders in Mandeyn, Lanzelot und Pieter Brueghel dem Älteren eifrige Nachahmer. Seine Lieblingsthemata, bei deren Darstellung er einen ganzen Schwarm von Dämonen und höllischen Schreckbildern auftreten läßt, sind Versuchungen des hl. Antonius und Darstellungen der Höllenstrafen. Vor allem durch die grellen Höllenschilderungen ist Bosch in romanischen Ländern ein volkstümlicher Maler geworden. Teilweise wenigstens folgt ihm auf diesem Wege Pieter Brueghel der Ältere, welcher bei Breda etwa 1525 geboren wurde, nach einer Reise in Italien 1553, die aber nichts in seinen Anschauungen änderte, sich in Antwerpen niederließ, später nach Brüssel übersiedelte und als Stammvater einer stattlichen Künstlerfamilie 1569 verstarb. Sein Beiname „Bauernbrueghel" deutet den Kreis an, welchem er häufig seine Darstellungen entlehnte (Abb. 294); doch malte er auch biblische Bilder, denen er gern den Charakter von Volksszenen verlieh. So wie bei der Predigt des Täufers in der Wüste mag es bei den Prädikanten, wenn sie ihre Anhänger im Walde um sich sammelten, ausgesehen haben. Phantastische Spukbilder und allegorische Schilderungen lagen dem alten Brueghel ebenfalls nicht fern. Ebenso berühmt wie Brueghel und bereits bei seinen Lebzeiten besonders geschätzt war Pieter Aertsen von Amsterdam (1508–75), der „lange Pier". Er hielt sich längere Zeit in Antwerpen auf, blieb aber in seiner ganzen Richtung wesentlich Holländer. Seine kirchlichen Gemälde sind meistens im Bildersturme untergegangen. Charakteristischer für ihn sind seine Schilderungen aus dem Volksleben, wie der Eiertanz im Reichsmuseum zu Amsterdam. In seinen Küchenstücken (Abb. 295) liegen wahrscheinlich die Anfänge der später so glänzend entwickelten Stillebenmalerei.



297. Paul Bril, Seehafen. Florenz, Uffizien.

Liegen nun in den Bauernbildern dieser beiden größten niederländischen Genremaler des 16. Jahrhunderts die Keime zu den späteren Schilderungen aus den ländlichen und unteren Volkskreisen verborgen, so haben gleichzeitig andere Maler die bereits in der Eyckschen Schule (besonders bei Gerard David) vorhandenen Ansätze der Landschaftsmalerei weiter entwickelt. Zu den ältesten Landschaftsmalern zählt man den Joachim Patinir aus Bouvignes (oder Dinant?), der 1515 in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde, und den ihm verwandten Hendrik (met de) Bles, nach dem Zeichen in seinen Bildern, einem Käuzchen, von den Italienern Civetta genannt, aus Lüttich, dem zahlreiche überzierlich und phantastisch aufgebaute Landschaften, aber auch Architekturstücke, zugeschrieben werden (eine Landschaft mit Bergwerken in den Uffizien). Noch fehlt viel zur Selbständigkeit der Landschaftsmalerei. Sie gibt zunächst nur den breiten Rahmen für biblische Szenen ab. Die Künstler wollten nicht Hain und Feld, Berge und Täler allein dem Auge des Betrachters vorführen, sie glaubten noch nicht an die volle Wirkung ausschließlich landschaftlicher Schilderungen. Sie malten das Paradies, den babylonischen Turmbau, die Anbetung der heiligen drei Könige, die Taufe Christi (Abb. 296), den hl. Hieronymus usw. Aber an diesen legendarischen Darstellungen übte sich doch erst der Sinn für große landschaftliche Schilderungen, wenn auch das Naturstudium noch wenig ausgebildet erscheint, die Färbung in einem allgemeinen, zuweilen phantastischen Tone gehalten wird. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird auf naturgetreuere Durchführung der landschaftlichen Einzelheiten größerer Nachdruck gelegt, im Kolorit aber gern noch die miniaturartige Feinheit beibehalten.

Karel van Mander lobt insbesondere den Gillis van Coninxloo in Antwerpen (1544 bis 1607) als einen hervorragenden Künstler, welcher an die Stelle der getupften Blätter das



298. Mabuse, Flügel eines Altars in Palermo.

büschelförmig gezeichnete Laub, den „Baumschlag“, setzte und die Farbentöne je nach der Entfernung feiner abtönte. Mit Eifer warfen sich zahlreiche Meister in Antwerpen und Mecheln auf den Betrieb der Landschaftsmalerei. Vielen wurde die Heimat zu enge: sie wanderten nach Deutschland, wie z. B. Lukas Valckenborch 1567 tat, welcher bereits die landschaftlichen Stimmungen in den verschiedenen Jahreszeiten (Wiener Galerie) trefflich durchführte, oder Hans Bol (1534—93), dessen miniaturartige, auf Pergament gemalte Landschaften uns zuweilen (Dresden) mitten in das fröhliche Volkstreiben versetzen. Einzelne endlich übersteigen die Alpen. Längere Zeit verweilte Jan Brueghel (1568—1625), ein jüngerer Sohn des Pieter Brueghel, zum Unterschiede von diesem, dem Bauernbrueghel, wegen seines Kleiderpruntes der „Sammetbrueghel“ genannt, in Italien. Doch hat dieser Aufenthalt auf den landschaftlichen Teil seiner reichstaffierten Gemälde keinen Einfluß geübt. Für seine Flußlandschaften, seine Windmühlen bot ihm die Heimat die Vorbilder; selbst in der technischen Ausführung, in der vollendeten Sauberkeit, in der noch nicht hinreichend vermittelten Abtönung des Mittel- und Hintergrundes, sagt er sich nicht ganz von der heimischen Tradition los. Größeren Einfluß übte Italien auf Paul Bril aus Antwerpen (1554—1626). Er war der Schüler seines Bruders Matthäus, zu dem er frühzeitig nach Rom kam, wo er später zu Annibale Caracci in Beziehung trat. Er malte zahlreiche landschaftliche Fresken mit kleinen Figuren für Kirchen (Kirchenlandschaften) und Paläste, aber auch Tafelbilder, auf denen er späterhin mehr und mehr die Landschaft im Sinne der italienischen Kunst stilisierte, Kulissen zu beiden Seiten vorschob, den Boden gern in Wellenlinien zeichnete, für eine einheitliche Beleuchtung Sorge trug (Abb. 297). Er war der erste niederländische Landschafter, der auf das, was wir Gesamthaltung nennen, ausging und in dieser Hinsicht von den Italienern Lehre annahm.

2. **Die Romanisten.** Der Aufenthalt in Italien ist keineswegs bloß eine zufällige Episode, welche nur in das Leben des einen oder des anderen Künstlers hereinspielt. Der Verkehr mit Italien steigerte sich mächtig im Laufe des 16. Jahrhunderts, und in Rom eine kürzere oder längere Zeit verlebt zu haben, gehörte geradezu zu dem regelmäßigen Bildungsgange der niederländischen Maler. Während aber die Landschaftsmaler ihre Selbständigkeit bewahrten, oft selbst lehrend in Italien auftraten, ergaben sich die Figurenmaler vollständig dem Einflusse der italienischen Kunst, huldigten zuerst der Weise Michelangelos und Raffaels, gingen dann im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bei den späteren Venezianern (Tintoretto) in die Schule und brachten in ihre Heimat den italienischen Stil mit, welcher dann hier mit größeren religiösen und mythologischen Darstellungen das entschiedenste Übergewicht errang und ihre Kunst häufig auf die Irrwege des Manierismus führte.

Es kann dabei nicht wundernehmen, daß selbst Maler, welche bereits in der alten, heimischen Weise erfolgreich gewirkt hatten, sich den neuen Idealen zuwandten. Zu diesen zählt in erster Linie Jan Gossaert oder Mabuse aus Maubeuge (um 1470—1541). Seine ältesten Werke



299. Barend van Orley, Wundertat eines französischen Königs. Turin.

stempeln ihn, ähnlich wie Gerard David oder Jakob von Amsterdam, zu einem Ausläufer der älteren Richtung. In der Anbetung der heiligen drei Könige (Howard-Castle) ordnet er die Figuren noch in ganz unbefangener Weise an, wie sie im Leben wohl mochten aufgetreten sein, ohne sich um die Stilgesetze der italienischen Renaissancekunst zu kümmern; er hält auch zunächst an der warmen bräunlichen Färbung fest. Als die Perle unter seinen Erstlingswerken gilt das noch an den flämischen Schultraditionen festhaltende, emailartig mit größter Sorgfalt behandelte Triptychon im Museum zu Palermo, dessen Mittelbild die Madonna, umgeben von musizierenden Engeln im Rahmen einer spätgotischen Architektur, darstellt (Abb. 298). Die Berufung des hl. Matthäus (Windsor), das Prager Dombild mit dem hl. Lukas, welcher die Madonna malt, offenbaren in der architektonischen Dekoration bereits die Vorliebe für Renaissanceformen; die Gewänder, die Männerköpfe bewahren noch den überlieferten Typus. Dagegen kommt bei den späteren, namentlich bei den mythologischen Bildern in dem flacheren Ausdrucke, in der richtigeren Wiedergabe nackter Körper und der bläulichgrünen und glatten Farbe der italienische Einfluß zu voller Geltung. Einen ähnlichen Entwicklungsgang machte Barend van Orley in Brüssel (nach 1490—1542) durch. Wie Mabuse studierte er eifrig in Italien, besonders in Rom in der Raffaelschule und wurde dann 1518 Hofmaler der Statthalterin Margarete von Österreich in Brüssel. Die Pfarrkirche zu Güstrow in Mecklenburg bewahrt noch einen Flügelaltar, dessen Mittelschrein Jan Borman (S. 20) mit Passionsszenen schmückte, während Orley auf den beiden Flügeln stattliche Heiligengestalten und legendarische Darstellungen malte. Ein anderes, noch ganz im niederländischen Sinne gehaltenes Gemälde, eine Wunderszene darstellend, befindet sich in der Galerie zu Turin (Abb. 299). In einigen Bildern seiner mittleren Zeit,



300. Anton Mor, Selbstbildnis. Florenz, Uffizien.

z. B. in Hiobs Prüfungen (Galerie zu Brüssel), herrscht ein Überschwang an Gefühlsausdruck und Bewegung: erst in der letzten Periode seines Schaffens, z. B. in dem Jüngsten Gericht in der Jakobskirche in Antwerpen, kommt er zu voller Ruhe und Meisterschaft. Sein Name ist auch verknüpft mit der Blüte der Brüsseler Teppichweberei, für deren hervorragende Produkte er Entwürfe lieferte.

Die Gemeinde der Romanisten zählte in allen größeren Städten der Niederlande eifrige Anhänger. Aus Scorels Schule stammt Martin van Heemskerck in Haarlem (1498—1574), von dessen Begeisterung für die Antike und für Michelangelo noch sein erhaltenes Zeichenbuch (Berlin) Zeugnis ablegt. In Haarlem lebte auch Hendrik Goltzius (1558—1616), der ein überaus fruchtbarer und geschickter Kupferstecher war, aber auch verhängnisvoll in das Schicksal dieser Kunst eingriff, da er durch sein Beispiel das Anschmiegen des Stechers an die verschiedenen Manieren der Originale empfahl. Aus Mecheln stammt Michael van Coxeyen oder Coxie (1499—1592), ein eifriger Nachahmer der äußeren Merkmale Raffaelischen Stiles, aus Lüttich der gelehrte Lambert Lombard (1505—66), über dessen Kunstweise uns Stiche nach seinen verloren gegangenen Bildern einigermaßen orientieren. Antwerpen endlich war der Schauplatz der Tätigkeit des Frans de Vriendt oder Frans Floris (um 1517—70), der, einer stattlichen Künstlerfamilie entstammend, als Schulhalter berühmt, als Nachahmer der großen römischen Meister, besonders Michelangelos, angestaunt wurde, und des Martin de Vos (1531—1603), welcher ebenfalls eifrig beflissen war, die nach dem Siege der Spanier wieder beliebt gewordene Kirchenmalerei zu pflegen und durch mythologische Bilder den Sinnen zu schmeicheln. Diesen Künstlernamen könnte noch eine lange Reihe angefügt werden. Das Verständnis der historischen Entwicklung würde aber durch die weitere Aufzählung ebensowenig gewinnen, wie die Beschreibung ihrer Werke einen tieferen Einblick in das schöpferische Walten des Künstlergeistes gewähren möchte. Aus der Schule des Pieter Pourbus in Brügge, der bereits ein tüchtiger Porträtmaler war, ging Frans Pourbus der Ältere (1545—81) hervor, welcher nach Antwerpen übersiedelte und hier trotz dem Einflusse des Floris in seinen Bildnissen die schärfere Zeichnung und die kräftigere Farbe in Ehren hielt. Ihn überragt noch an Ansehen und künstlerischer Bedeutung der Schüler Scorels, Anton Mor (Moro) aus Utrecht, der 1547 in der Lukasgilde zu Antwerpen eingeschrieben wurde und um 1577 verstarb. In doppelter Beziehung tritt er als Vorläufer von

Rubens auf. Wie dieser erfreut er sich an den Höfen Europas einer großen Gunst und verleiht dem eigenen Leben einen glänzenden Anstrich. Gleich Rubens empfing er auf seinen Reisen verschiedene künstlerische Anregungen, ohne den Kern seiner nordischen Natur zu verkehren. Kein Zweifel, daß er italienische Porträts (Tizian) studiert hatte: trotzdem besitzen die von ihm gemalten Bildnisse eigentümliche Züge. Seine Zeichnung ist scharf, zuweilen trocken, die Farbe, besonders bei den Frauen, nicht einschmeichelnd — doch hatte er für den Herzog von Alba eine Galerie weiblicher Schönheiten gemalt —; er weiß aber die Züge zu einem einheitlichen Ausdruck zu sammeln und verleiht seinen Halbfigurenbildern ein kräftiges Leben (Abb. 300). Porträts von Moros Hand sind in allen größeren Sammlungen Europas vorhanden, manche unter anderem Namen. Ein Doppelbildnis aus seiner frühesten Zeit besitzt das Berliner Museum, ein treffliches Frauenporträt aus seinen letzten Jahren die Wiener Galerie.

E. Die Renaissance in England.

1. Baukunst.

1. **Der Tudorstil.** Das Zeitalter der Tudors (1485—1603) brachte für England große und folgenreiche Neuerungen. Heinrich VIII. führte mit harter Hand die Konsolidierung des Staatswesens und die Befreiung der Kirche durch. Seine Tochter Elisabeth legte den Grund des wirtschaftlichen Aufschwungs und der weltbeherrschenden Seemacht. Die Baukunst dieser Zeit trägt wesentlich ein frisches völkisches Gepräge, wobei die landeigenen gotischen Überlieferungen noch lange fortwirken, ausgesprochene Renaissanceformen erst spät (seit ca. 1560) und nicht direkt von Italien, sondern von den stammverwandten Niederländern und Deutschen eingeführt werden. Die spätenglische Gotik (das Perpendicular) blieb zunächst bis tief ins 17. Jahrhundert hinein für den Kirchenbau fast alleinherrschend; aber auch die schönsten der „Hallen" mit den meisterhaften Holzsparrendecken sind erst im Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden. Im übrigen spielt sich die Baubewegung fast ausschließlich auf dem Gebiet des Hauses, d. i. nach englischen Begriffen des Landhauses ab: Nicht in der Richtung auf die äußere Erscheinung und die Schaustellung von Stilformen, sondern auf innere Tugenden, Wohnlichkeit und Bequemlichkeit. In dieser Hinsicht ist die Zeit Elisabeths ein goldenes Zeitalter der Wohnkultur in einer Vollendung, daß die Schöpfer der modernen europäischen Hauskunst, William Morris und Norman Shaw, nach den Verirrungen des Palladianismus und Klassizismus auf diese Muster zurückgreifen konnten.

Die Umwandlung des befestigten, engen und trotzigen (normannischen) Schlosses in das freie Landhaus vollzog sich schneller, glücklicher und selbständiger als in Frankreich. War die alte Schloßburg quadratisch um einen Hof gebaut mit der „großen Halle" als Mittelpunkt (Abb. 302), so wurde durch Öffnung des Hofes nach einer Seite ein ⊓förmiger Grundriß gewonnen, wo alle Räume für Licht und Luft erschlossen sind; oft noch dadurch bereichert, daß die kurzen Flügel sich rückwärts nach der Gartenseite verlängerten, wodurch eine H förmige Anordnung entstand. In dem Maß, wie die Lebensart sich verfeinerte, der hohe Adel sich von der Gefolgschaft und dem patriarchalischen Zusammenspeisen schied, schwand auch die gemeinsame Halle als Kern des Hauses und lebte nur verkümmert als Eingangsraum (Diele), jedoch mit großer Zähigkeit bis in die Gegenwart fort. Dafür wurden die Wohn- und Wirtschaftsräume, die Gesellschafts- und Unterhaltungszimmer in jener differenzierten Zahl und Bestimmung ausgebildet, wie sie noch heut das gute englische Haus aufweist. Und für die Halle trat ein neuer Prunkraum ein, die sog. „lange Galerie", die ihrem Ursprung und ihrer ersten Bestimmung nach unsicher (vielleicht von Frankreich S. 73 eingeführt) später allgemein die Kunstsammlung der Familie aufnahm.



301. Haupteingang zum Hampton Court Palast in London.

Einen großartigen Schönheitssinn bekundet immer die gewählte Lage im Naturbild in dieser doppelten Rücksicht, daß das Haus als Krönung und Vollendung des Naturraums sich der Umgebung einfügt und zugleich nach allen Seiten vielfältige und wechselnde Ausblicke in die freie Natur, auf Wälder, Wiesen, Flußtäler gestattet. Haddon Hall in Derbyshire, die englische Wartburg, für sich allein ein Kompendium englischer Stilentwicklung, vermittelt für tausend andre Beispiele den Eindruck voller Einheit zwischen Kunst und Natur.

Was die Stilentwicklung im Einzelnen angeht, so sind zwar die Königsbauten Heinrichs VIII. untergegangen und die Italiener, welche er nach dem Vorbild Franz' I. zur Einbürgerung des echten Romanismus berief, Pietro Torrigiano, Giovanni da Majano und Benedetto Rovezzano, haben außer Grabmälern (Heinrichs VII. und Wolseys in Westminster) nur nebensächlichen Bauschmuck, Terrakottareliefs gearbeitet. Aber die Schöpfung des großen Kardinals Wolsey ist uns erhalten, Hampton Courts (1515 bis 20; Abb. 301), das der König von seinem unglücklichen Minister „erbte“ und das bis zum Ende der Stuarts als Residenz diente. Hier herrscht außen noch die nüchterne, lineare Mischgotik, nur in den Massen, Vorsprüngen und Endigungen belebt, innen ein vornehmer, für jene Zeit fürstlicher Aufwand. Auch Charter House in London, etwa 1540 von den Herzögen von Norfolk als Stadtlogis erbaut, kann als bezeichnendes Beispiel der Stilmischung gelten



302. Die große Halle im Hampton Court Palast in London.

(Abb. 304). Die überschwengliche Fruchtbarkeit der bürgerlichen Baukunst fällt jedoch in die Zeit der jungfräulichen Königin. Elisabeth selbst förderte die Baulust des Adels nicht wenig durch ihre jährlichen Rundreisebesuche. Bald suchten die Reichsten sich durch Größe und Zahl ihrer Landhäuser zu überbieten. Einzelne Bauten wie die des Ministers Burghley (Burghley und Holdenby um 1580) erreichten riesige Ausdehnung. Die Zahl der mittleren und kleineren geht in die Tausende. Als Hauptbaumeister gilt John Thorpe, weil er ein Skizzenbuch mit 280 genauen Aufnahmen hinterlassen hat. Die künstlerische Arbeit leisteten aber massenhaft eingewanderte deutsche und niederländische Handwerksmeister, welche die Stuckdecken, Vertäfelungen, Kamine, Treppen, Portale, Erker und Giebel in den heimischen Formen, etwa des Vredeman de Vries schufen (Abb. 303). Die heutigen englischen Kunstschreiber sprechen davon nur mit gehässiger Verachtung. „Stilchaos der Tudorzeit, barbarische Verwilderung, deutsche Torheiten" sind die üblichen Schlagworte. Künstler, Besitzer und festländische Kenner sind dagegen entzückt von der gemütlichen Stimmung, der Frische und gediegenen Qualität dieser Ausstattungen. Auch das Äußere hat alle Vorzüge einer rein sachlichen Bauweise, wobei die zahlreichen Fenster, die typisch englischen Erker, die vielen Schornsteine und die ganze malerische Gruppierung die Wirkung machen. Es kommen indes auch einige Prachtfassaden vor, Longleat 1565, italisierend dreigeschossig, angeblich von Giovanni da Padua, Hatfield House 1611 (von Thorpe), wo wir an der Gartenfront das dreigeschossige Portal von Anet (S. 77) übertragen finden, besonders aber Wollaton House (Abb. 305), welches den Engländern durch seine reiche Einkleidung als besonderes Muster „deutscher Renaissance" gilt, obwohl gar nichts Deutsches daran ist.

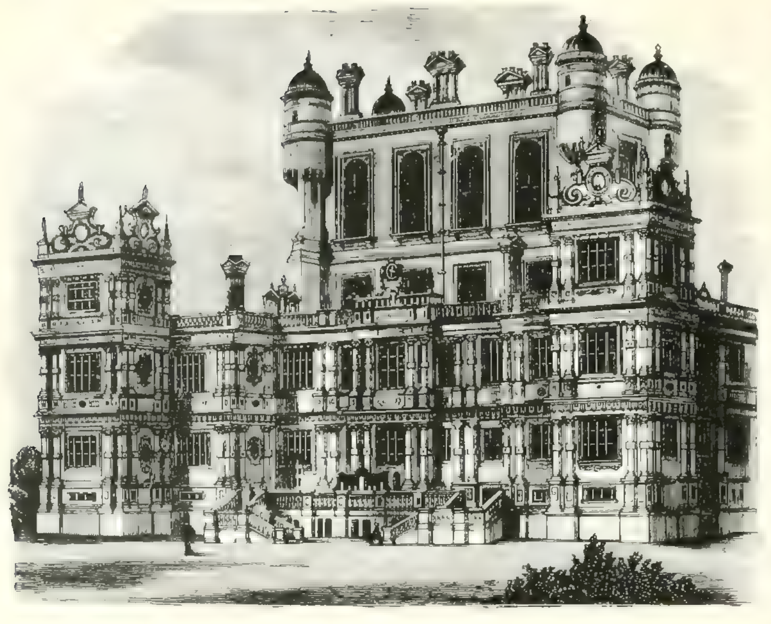


303. Charlton House.



304. Halle von Charter House. London.

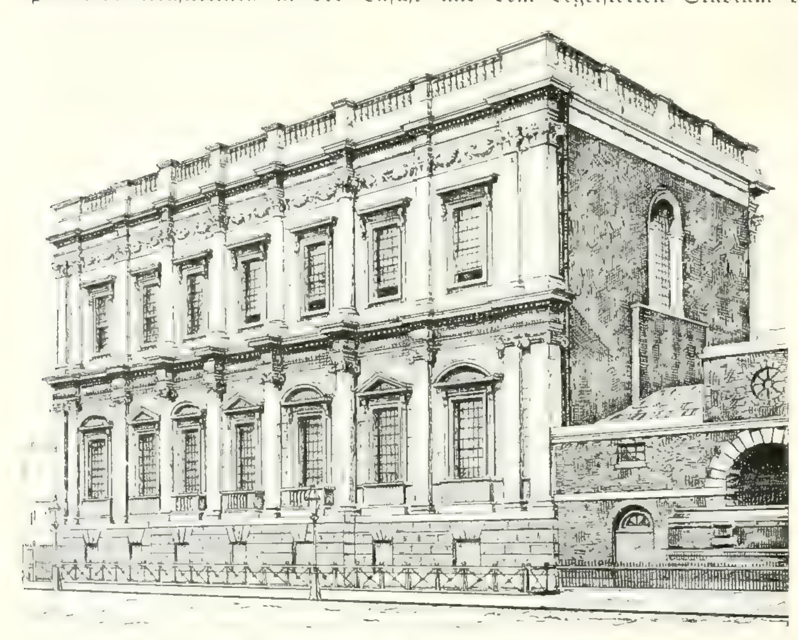
Eine große Vielfaltigkeit bringt dann noch



305. Wollaton House.

der Wechsel der Materiale mit sich. In den westlichen Grafschaften überwiegt der Backstein mit Quadereinfassungen, in Mittelengland (Cheshire, Staffordshire, Worcestershire) und teilweis im Süden (Sussex und Surrey) ist der Holzbau vorherrschend, auch dieser sachlicher und zierloser als in Deutschland, aber werktüchtig in der engen Stellung der Ständer und Füllungen und malerisch durch den Wechsel schwarzer Balken und weißer Felder. Ein großer Schatz gesunder, bodenständiger Kunst ist damals England beschert worden.

2. **Die Stuartzeit.** Es ist bekannt, in welche Verwirrung die Stuarts (1603—1688) das englische Staatswesen durch ihr launisches, bigottes, prunksüchtiges Regiment zurückwarfen. Auch in der Baukunst führten sie einen vollen Umschlag der Gesinnung herbei. Ihr Werkzeug war Inigo Jones (1573—1651), noch heut der Abgott der Engländer, bald der Napoleon, bald der Shakespeare der Baukunst genannt. Er hatte zweimal Italien bereist, das zweitemal mit Palladios Architettura in der Tasche und dem begeisterten Studium des großen Vinzentiners hingegeben. Nach seiner Rückkehr (1614) wurde er Hofarchitekt Jacobs I. und entwarf für diesen einen Palast an Stelle des abgebrannten Whitehall, wovon indes nur ein bescheidener Teil, die Bankethalle 1619 bis 21 (Abb. 306) zur Ausführung gelangte. Obwohl innen ein ungeteilter, durchgehender Saal, ist die Fassade zweigeschossig trocken und treu nach Palladio entworfen. Karl I. dachte 1639 an den



306. Inigo Jones, Whitehall in London.



307. Chr. Wren, St. Stephan in London.

Weiterbau und Jones steigerte den Plan ins Riesenmäßige. Es wäre das größte Bauwerk der Erde geworden, vielleicht auch das langweiligste. Von den ausgeführten Bauten werden besonders gefeiert die „Villa der Königin" in Greenwich 1617—35, ein quadratischer Block mit zwei engen Binnenhöfen, berühmt durch den „würfelförmigen" Saal und die offene Loggia über der Einfahrt, Wilton House in Salesbury 1640, wo wieder zwei Säle als „Einzel- und Doppelwürfel" auftreten, Ashburnham House mit einem wirklich geistvollen Treppenhaus, zahlreiche Landhäuser wie Wilton House (1640—48), Raynham Hall (1630), Stoke Park (1634), Coleshill (1650) und andere, die zum Teil erst sein Schüler John Webb vollendete. Man kann Jones die Größe der Gesinnung, die Überwindung aller Niedlichkeiten und die schulmäßige Reinheit des Denkens im Geist des Einen Palladio nicht absprechen. Und man kann sich vorstellen, daß er durch diese Neuheiten und gewisse Bluffs wenigstens die gebildeten Kreise eines sonst stockkonservativen Volkes mit sich fortriß. Aber man darf nicht verheimlichen, daß sein ganzes Schaffen nicht Erzeugung und Schöpfung, sondern Übertragung und Nachahmung, oft genaue und wörtliche Nachahmung eines Größeren ist. Dies tritt namentlich bei seinen Landhäusern z. B. Stoke Park zutage, wo alle inneren Tugenden des Elisabethanischen Hauses gepfert werden, um ein grandioses Fassadentheater aufzurichten.

3. **Die Spätrenaissance. Chr. Wren** (1632—1723) erscheint uns durch die fabelhafte Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit des Schaffens weit anziehender. Nach festländischer Zeitrechnung würde er schon ins volle Barock fallen, die nachhinkende englische Entwicklung hat an ihm den Vertreter der freieren, selbständigeren, anglisierten Renaissance, die sich übrigens in der Reinheit seiner Einzelformen unverhohlen ausspricht. Auch er kam erst spät und zwar von der Mathematik her zur Baukunst. Frankreich lernte er kennen, ob Italien, ist zweifelhaft. Ein Riesenunglück, der Brand Londons 1666, rief alle seine Kräfte wach und niemals sind einem Künstler so umfangreiche und vielfältige Aufgaben gestellt worden, als sie der Aufbau der Residenz ihm entgegenbrachte. Zunächst fiel ihm der Neubau von 54 Stadtkirchen zu, die er mit unerschöpflicher Erfindungsgabe als evangelische Predigtkirchen immer gleichartig und immer neuartig durch die Vielfältigkeit seiner Raumgestaltung und Lichtführung, seiner Stützen, Emporen und Deckenmotive aufrichtete. In seiner Hand werden die italischen Formen so weich, biegsam, verbindungsreich, daß immer ganz neue, bisher noch unentdeckte Möglichkeiten zutage kommen. Besonders rühmlich ist das Innere von S. Bride und mehr noch der eigenartig phantasievolle Kuppelraum von

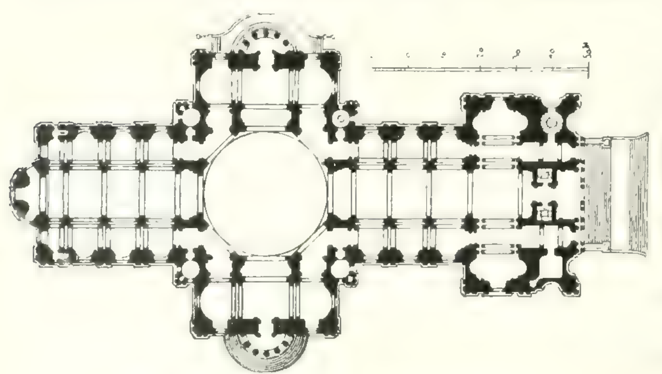


308. Chr. Wren, St. Pauls in London. Ansicht

St. Stephan (Abb. 307), dem er eine feine, lyrische Stimmung eingehaucht hat. Einen nicht minderen Erfindungsreichtum offenbarte er an den Kirchtürmen, deren Endigungen er bald mit gotischen, bald mit Renaissanceformen immer wieder neu und geistvoll gestaltete.

Aller Ruhm sammelt sich jedoch auf seinem kirchlichen Hauptwerk, der Paulskirche (1675 bis 1710; Abb. 308 u. 308a). Ursprünglich wie St. Peter in Rom als Zentralkuppelkirche geplant, erhielt sie durch Verlängerung des Chors und des Langhauses die Form des lateinischen Kreuzes und eine Raumwirkung, die enger, gedrungener ist als bei den sonstigen Sprößlingen von St. Peter. Besonders gut ist der äußere Eindruck der zweigeschossigen Schauseiten, der Front mit zwei genialen Seitentürmen und der Kuppel, die majestätisch über dem Häusermeer der Riesenstadt schwebt.

Zu Wrens weltlichen Ruhmeswerken gehören der Palast, seit 1694 Marinehospital in Greenwich mit einer prachtvollen Kolonnade, die neuen Flügel von Hampton Court, der Hof von Trinity College in Oxford, Bibliothek von Trinity College in Cambridge und das „Monument“, eine Denksäule der großen Feuersbrunst mit Flammenkugel in der Nähe von London Bridge.



308a. Grundriß der St. Pauls-Kathedrale.

Außerdem werden zahlreiche Arbeiten genannt, die seine Mitarbeiter und Schüler nach seinen Plänen und Skizzen ausführten. Wenn auch das bescheidenere puritanische Altenglisch als Unterschicht noch weiterlebte, so ist der Geschmack im ganzen durch Jones und Wren gründlich in das klassische Fahrwasser gelenkt und an die übrige europäische Entwicklung und Modeströmung angeschlossen worden.

2. Plastik und Malerei.

Die Geschichte der Malerei und Plastik im 16. Jahrhundert wird von den Engländern selbst mit großem Stillschweigen übergangen. In der Malerei überstrahlte das kurze große Licht Holbeins (S. 159) tatsächlich die kleinen einheimischen Versuche vollständig. In der Plastik rührt der immerhin massenhafte Bauschmuck und die meisten der modisch gewordenen Alabaster-Grabmäler von den Italienern Heinrichs VIII. her (S. 88) oder von Deutschen und Holländern. Als erster Engländer von Bedeutung wird Nicholas Stone (1586—1647) genannt, der Mitarbeiter Jones und Schöpfer mehrerer Prachtportale in Oxford, mehrerer Grabmäler in Londoner Kirchen. In einem ähnlichen Verhältnis wie Stone zu Jones steht Gabriel Cibber (1630 bis 1700) zu Wren, für dessen Bauten er mehrfach in kräftigen, schon barocken Formen den Bauschmuck schuf. Darin teilte er sich mit Francis Bird (1667—1731), von dem der Giebel- und Fassadenschmuck von S. Pauls herrührt. Und so ist auch Grinling Gibbons wesentlich Dekorateur. Er hat sich aber auch mit Statuen einen Namen gemacht, einem Standbild Karls II. in Chelsea Hospital und Jakobs II. in S. James Park (Abb. 309), das in den Augen der Engländer „zu den schönsten Bronzen Europas gehört". Wir finden es glatt und leer. Besser gefällt uns der Sockel des Reiterbildes Karls I. in Charing Croß (1633), dessen Figur von Hubert Le Sueur gegossen wurde.



309. Gr. Gibbons, Jakob II. in London.



310. Bernini, Die Kolonnaden des Petersplatzes in Rom.

III. Barock und Rokoko.

Geist und Art. Das Barock ist die Erfüllung und Vollendung der Renaissance. Der Ton des Gewaltigen und Erhabenen, den Michelangelo in allen drei Künsten angeschlagen hatte, erlaubte kein Zurück. Mit Notwendigkeit mußten die Nachfolger auf dieser Bahn weiter bis zur letzten Möglichkeit. Die Zeitgenossen, die es erstehen sahen, haben diese Entwicklung nicht mit dem peinlichen Gefühl des Niedergangs und Verfalls begleitet, sondern vielmehr einen Aufstieg zur Vollendung empfunden. Sie waren von der Gewalt und Ausdruckskraft des neuen Stils berauscht und entzückt derart, daß vor Bernini und Murillo selbst Bramante und Raffael erblichen. Erst die Kunstschreiber der Aufklärung haben das dunkle Wort „barock“ zunächst auf die Baukunst des 17. Jahrhunderts im Sinne des Schwulstes, der Überladung und Verwilderung angewandt. Und in der Folge sind bis zur Gegenwart ganze Sturzbäche von Schmähungen auf die Schöpfungen des Barock niedergegangen, wovon in Wahrheit immer nur gewisse Auswüchse und Überwucherungen getroffen werden. Wir werden das Barock als echten Spiegel seiner Zeit in seiner Größe, seinen hohen Zielen und seinen bleibenden Werten zu begreifen suchen.

Die katholische Welt ist der Mutterboden. Nachdem die Kirche durch die Schrecken der Reformation aus der akuten Verweltlichung geweckt, an ihren geistlichen Beruf erinnert, durch neue Orden, neue Heilige, neue Bekehrungsmittel gestärkt war, konnte sie die inneren und äußeren Mittel zur Abwehr, zum Gegenangriff sammeln. Es gelang ihr, die romanischen Völker, zum Teil auch Deutschland vom „Gift der Ketzerei“ zu säubern und sich überall stärker, stolzer, herrschsüchtiger einzurichten als je zuvor. Ihre Kunst, zuerst ein Glaubensmittel wie andere, ward immer mehr zu einem Siegeslied, um ihr Machtgefühl laut zu verkünden und die Massen anzuziehen. Hiermit verbindet sich der neue Staatsbegriff, das unbeschränkte Fürstentum. Auch dem Selbstherrscher wird die Kunst, selbst in kleinsten Verhältnissen, zum Hintergrund, zur Bühne, zur äußeren Beglaubigung seiner Stellung und Regierungskunst. Auf diesem Wege ergreift die

barocke Gesinnung auch die protestantische Welt. So konnte es kommen, daß das Barock, von Rom ausgehend, zum Bekenntnis des ganzen Abendlandes wird, ein europäischer Stil wie vordem die Gotik.

Die Größe und Einheit des Kunstschaffens, von der Renaissance erstrebt, kommt nun zur Vollendung. Die Baukunst hat das große Wort. Sie arbeitet in riesigen Plänen, sie schafft neue Straßen-, Stadt- und Landschaftsbilder, sie greift zu Formen und Maßen, die selbst im Kleinen immer das Erhabene und Großartige bezwecken oder doch vortäuschen. Und sie greift dabei nicht nur selbst zu plastischen und malerischen Mitteln, sondern zieht auch die beiden Schwesterkünste in ihren Dienst, herrisch, bis zur Verwischung der Grenzen, um den äußeren Eindruck, die innere Raumwirkung, die „Stimmung" zu steigern. Diese Einheit des Kunstwillens hat Schöpfungen erzeugt, die als Ganzes genommen ebenso vollkommen sind wie gotische Dome. Und die Durchdringung und Verschwisterung der Künste, die wechselseitige Reizung und Befruchtung hat eine stilbildende Kraft, wie sie seitdem nie wieder lebendig wurde. Wie die Plastik aus ihren Grenzen in das malerische Gebiet, in die dramatische Bewegung, die Benutzung des Lichtspieles, aber auch in die bauliche Linie, Umrahmung und Hintergrundung übergriff, ist ganz offenbar. Aber auch die Malerei wird in allen Gattungen durch und durch barock. Im Kirchen- und Geschichtsbild, in der Mythologie, in der heroischen Landschaft, selbst im Volksstück und Stilleben, überall finden wir den gleichen hohen Schritt und Zug, den schlichten Naturlaut durch Aufbau, Gruppierung, Bewegung, Beleuchtung, durch Farbenzauber oder Lichtkünste in die Sphäre des Erhabenen und Besonderen zu heben. Velasquez und Rembrandt, die stärksten Eigenmenschen dieser Zeit, sind davon nicht frei.

Das Barock ist die Kunst der Höfe, des Adels und der Kirche, durchaus vornehm, auf Pomp und Glanz gestimmt, an Reichtum und Verschwendung gebunden. Wo diese Bedingungen fehlen, im Bürgertum, in der freien Schweiz, in Holland wird es kleinlaut oder völlig stumm. Der echte Barockkünstler ist Fürstendiener, ehrgeizig, ruhmgierig, im innersten von der Freudigkeit eines leichten, fröhlichen, selbstbewußten Schaffens ergriffen. Kraft einer gediegenen, oft schon ganz wissenschaftlichen Ausbildung beherrscht er alle Kunstmittel und einen großen, ererbten Formenschatz, so daß die Arbeit förmlich spielend aus der Hand quillt. Die Fruchtbarkeit einzelner Großmeister grenzt ans Fabelhafte. Und wenn man nichts wollte gelten lassen, der Arbeitslust, der Masse, Größe und technischen Gediegenheit des barocken Kunstschaffens wird man die Bewunderung nicht versagen können.

A. Italien.

1. Die Baukunst.

1. **Das römische Barock.** Nur in Rom vollzieht sich die Entwicklung bodenständig und zielbewußt aus Anfängen, die weit zurückliegen, teilweis schon bei Raffael und Sangallo. Aus Michelangelos kraftvollen und selbstherrlichen Schöpfungen entwickelt sich das Frühbarock, ein ernster, strenger und schwerer Stil, wie er der Zeit entsprach. Vignola, della Porta, Martino Lunghi, die beiden Fontana stellten schon die Aufgaben zurecht, die nun im neuen Jahrhundert in freierem und leichterem Geist zum Austrag kamen. Die Kunstgesinnung der Päpste Pauls V. Borghese (1605—21), Urbans VIII. Barberini (1623—44), Alexanders VII. Chigi (1655—67), Clemens X. Altieri (1670—76) ist dabei ebenso bestimmend wie das Wirken der Hauptmeister, Madernas, Berninis, Borrominis, Reinaldis. Die bauliche Neugestaltung Roms, die Sixtus V. begonnen, ward nun so betrieben und vollendet, daß die Stadt selbst als ein barockes Kunstwerk erscheint, wenigstens in den Hauptstraßen und Plätzen mit ihren Kirchen, Palästen, Kolonnaden, Brunnen, Treppen und Obelisken.



311. Andrea Pozzo, Gewölbedekoration in S. Ignazio zu Rom.

2. **Das Barock als neuer Stil.** Die größten und fruchtbarsten Schöpfungen liegen auf dem Gebiet des Kirchenbaues, wo tatsächlich der volle Ausdruck der sinnlichen, wundersüchtigen, aufgeregten Frömmigkeit erreicht wurde. Schon die Grundrisse erlangen eine Beweglichkeit und Gelenkigkeit wie nie zuvor. Das Ideal der Renaissance, die zentrale Kuppelkirche, wird nicht gerade aufgegeben aber doch gern verschoben durch Vertiefung der Längs- oder Querachse, durch Anwendung des Rechtecks, des Ovals oder eine Verbindung mehrerer, verschiedener Räume, die eine Täuschung oder Überraschung des Auges erlaubt. Für die Laienkirche wird das Schema des Gesù die Musterform, eine glückliche Verbindung des Kuppelraumes mit der Saalform, die nach dem Vorbild spanischer Kathedralen (Bd. II, 353) die Kapellen gleich zur Seite hat, Nebenaltäre, Beichtstühle bequem vom Eingang her zugänglich. Auch der Hauptraum wird durch Einbauten, Chorschranken, Lettner nicht mehr gestört. Er wirkte immer in ganzer Größe und wird durch massige Kraft und Lichtspiele gehoben und belebt. Das Auge sucht zuerst den Kuppelraum mit seinen Lichtströmen. Der Chor, die Kreuzarme, die Kapellen sind gern in ein gewisses Halbdunkel gehüllt, das durch den Glanz der Ausstattung wieder aufgelichtet wird. Der Aufbau wird durch die stete Verbindung von schweren Pfeilerarkaden, Gebälk, Attika und Kuppel- oder Tonnenwölbung beherrscht. Der Reiz der leichten Säulenhalle ist gänzlich abgetan. Die massige Schwere, der ungeheuere Kampf zwischen Last und Stütze gehört zum barocken Kunstgefühl. Dies wird durch die Verblendungen, Doppelpilaster, verkröpfte, verstärkte Gebälke und Stuckmassen eher betont und unterstrichen als gemildert. Daher die undekorierten Kirchen wie S. Peter in Bologna, der Dom in Brescia großartig, aber ganz kalt wirken. Daher die gefährliche Auskunft der Späteren, durch allerhand Zierglieder, Nischen, Balkone, Plastik und Malerei solange zu dekorieren, bis kein leerer, ruhiger Fleck mehr bleibt. — Im Äußeren gilt



312. Carlo Maderna, Fassade von S. Susanna. Rom, 1603.

alles der Kuppel und Fassade. Denn die Kirchen stehen meist im Verband der Straße, an Ecken oder kleinen Plätzen. Die **Fassaden** sind gar nicht Ausdruck des Inneren, sondern Schaustücke nach außen mit Wirkung auf die Umgebung. Hatte die Renaissance mit der Vorblendung einer Scheinarchitektur begonnen, so wurde jetzt ganzer Ernst gemacht, die lastenden Glieder, Gebälke, Simse und Giebel so stark genommen, daß sie stärkere Stützen, Pilasterbündel und Vollsäulen erfordern. Die Verdoppelung der Stützen gehört zur echt barocken Lust, alles zweimal zu sagen, und in Rom kommt die Vorliebe für zweigeschossige Fronten hinzu, um alle Glieder zu vervielfältigen. Aber auch die Mauer nimmt an der Belebung teil. Sie wird in senkrechte, vor- und zurückliegende Flächen, Risalite, zerlegt. Schon Maderna arbeitet damit. Dies äußert sich in den Gebälken und Giebeln durch gehäufte Verkröpfungen, von denen sich am Hauptgiebel oft drei zusammenfinden. Borromini war also der große Sünder nicht, wenn er zu Biegungen und Wellenlinien fortschritt. Nischen und Blendfelder zur Wandbelebung hatte die Renaissance eingeführt. Sie werden jetzt stärker, massiger umrahmt. Die sonstige Bauzier verarmt. Dafür tritt eine sparsame aber machtvolle Plastik ein, Heilige in Nischen und als freie Endigungen auf Ecken, Giebeln und Balustraden, Wappen- und Kartuschenhalter, zuweilen auch Reliefs. Da die Kuppel den Hochdrang befriedigt und in die Ferne wirkt, ist der turmlose Giebel die Regel; sonst wird die Fassade (wie bei S. Peter, S. Agnese) durch seitliche Unterbauten noch breiter



313. Carlo Maderna, Vorhalle von St. Peter. Rom.



314. Borromini, S. Carlo alle quattro fontane. 1667. Rom. (Phot. Alinari.)

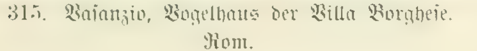
gezogen. Die alterprobte enge Form der zweitürmigen (romanischen) Fassade nur bei S. Trinita über der spanischen Treppe in Rom. Alles in allem bereiten die Fassaden noch den reinsten Genuß, zumal in Rom, wo ein monumentaler Stein, der Travertin, ganz zu den großen Formen stimmt.

Im Palastbau ist das Barock nicht so glücklich. „Das Gute ist nicht neu und das Neue nicht gut." Die großen Schauseiten ließen sich nicht ohne Riesenaufwand wie die Kirchen gliedern. Die „Ordnungen" treten höchstens an einem Mittelrisalit und bescheidener auf. Meist genügt ein Prachtportal und tüchtig betonte Fenster. Innen werden die Höfe geschlossen. Dagegen treten neu die breiteren Vestibüle, die grandiosen, gebrochenen Treppen auf. Und neben den Pruntsälen die lange, von zwei Seiten beleuchtete „Galerie", worin meist sehr geschmackvoll wie im Palazzo Colonna der alte und neue Kunstbesitz des Hauses aufgestellt ist. Unser nüchternes Geschlecht spielt darin eine ärmliche Rolle. Man muß sich diese Räume mit der stolzen spanischen Gesellschaft, die Plätze mit den Prachtkarossen, Reitern, Läufern und der bunten Volksmenge, die Kirchen mit Kardinälen, Priestern, Nonnenchören, mit Musik, Gesang, Weihrauch und hinreißender Mönchspredigt belebt denken, um den barocken Stil als Ausdruck der Zeit zu empfinden.

3. **Die Dekoration.** Zur Raumwirkung gehört nun unbedingt die Ausstattung, Altäre, Kanzel, Schranken, Gitter, Gestühl. Man überließ die Füllung nicht der Zeit, sondern schuf alles womöglich aus einem Guß, oft ganz unbarmherzig gegen ältere Kunstwerke. Die Bauformen setzen sich im Kleinen und Kleinsten fort. Bunter Marmor, Bronze und Gold, dunkles Holz und Teppiche geben aber farbige Tonwerte und bald fühlt man, daß auch Mauern und Decken gestimmt, zum Licht die Farbe hinzugefügt werden muß. Bernini hat diese Einheit am feinsten hergestellt. Die Wände oder wenigstens die struktiven Teile, Pilaster, Gebälke, Bogeneinfassungen werden mit kostbaren Steinplatten oder mit Stuckmarmor verkleidet, die Bögen und Gewölbe mit Stuckfeldern belebt, die Zwickel, die Fensterleibungen, die Nischen und Balkone mit plastischen Figuren, die schließlich auch auf allen Gesimsen in halsbrecherischen Stellungen turnen





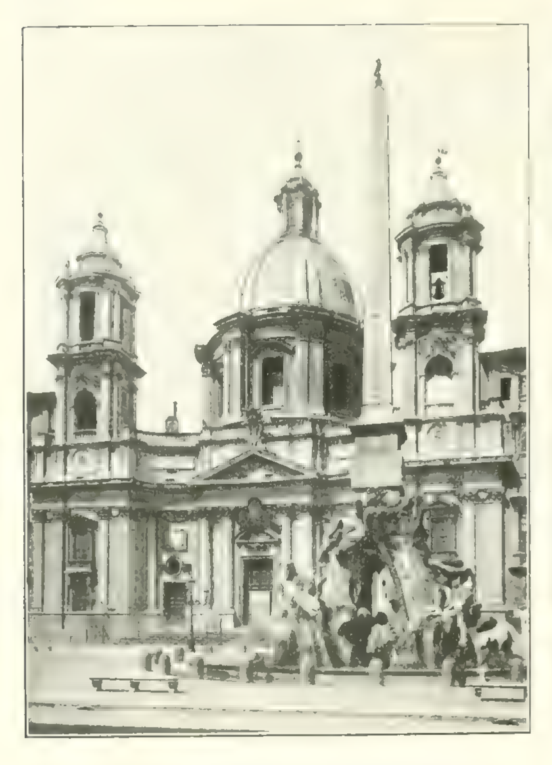


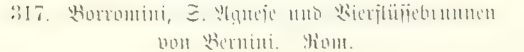
315. Vasanzio, Vogelhaus der Villa Borghese. Rom.

316. Pietro da Cortona, S. M. della Pace. Rom, 1655.

oder ganz frei an der Wand schwärmen. Der bahnbrechende Erfinder auf diesem ganzen Gebiet ist der Jesuitenpater Andrea Pozzo (1642—1709). In seinen „geistlichen Theatern", die er bei großen Festen auf Kulissen malte, und in seinem Lehrbuch der Perspektive entwickelte er eine fabelhafte Phantasie, den Blick durch märchenhafte Säulenhallen ins Unendliche emporzulocken und die Engel- und Heiligenwelt des Unendlichen in Wolken herabschweben zu lassen. Diese Träume sind dann teilweise wirklich ausgeführt, von ihm selbst die Chor- und Altardekoration im Gesù und das Deckengemälde in S. Ignazio (Abb. 311), welches die wirkliche durch eine gemalte Architektur bis zu schwindelnder Höhe emporführt, ganz mit Schwebevölkern angefüllt. Dies Beispiel zündete und beherrschte die Nachahmer bis auf Tiepolo.

4. **Die römischen Baumeister.** Der Lombarde Carlo Maderna (1556—1629), Neffe und Schüler Domenico Fontanas, eröffnet den Reigen mit der schönen Fassade von S. Susanna (1603; Abb. 312). Seine Lebensarbeit ist das Langhaus, die glänzende Vorhalle (Abb. 313) und die unglückliche Fassade von S. Peter, letztere ein breites, plumpes Schaustück mit den Unterbauten von Seitentürmen, woran ein Riesenaufwand durch kleinliche, trockene und unruhige Beitöne wirkungslos verpufft. — Auf seinen Schultern erhebt sich die Kraftgestalt Lorenzo Berninis (1598—1680) aus Neapel, als Bildhauer wie als Baumeister gleich bedeutend, daneben auch Maler, Dichter, Ingenieur und Feuerwerker, der Günstling des Jahrhunderts und das Schicksal Roms. Er begann mit dem Bronzetabernakel in St. Peter (1633), setzte die Dekoration des Innern fort und reichere Türme auf Madernas Unterbauten. Der drohende Einsturz des nördlichen (1644, abgetragen 1647) brachte ihn um die päpstliche Gnade, die er aber bald durch den Vierflüssebrunnen auf Piazza Navona wiedererlangte. Sein Meisterwerk ist der Platz und die Kolonnaden von S. Peter (1656—67; Abb. 310), wo er durch seine perspektivische Mittel den Platz breiter, die Fassade enger und höher erscheinen machte und auch die Wirkung der Kuppel fürs Ganze wiederherstellte. Ebenso glücklich gelang ihm die im Ansteigen verengerte Königstreppe des Vatikan (Scala Regia 1663—66). Dazwischen war er





317. Borromini, S. Agnese und Vierflüssebrunnen von Bernini. Rom.



318. Carlo Rainaldi, S. M. in Campitelli. Rom, 1665.

1665 in Paris, um die Fassade des Louvre zu entwerfen. Im Kirchenbau war er überaus tätig durch prunkhafte Innendekorationen, die er als Rahmen für seine rauschende Plastik entwarf. Seine Neubauten sind (kleinere) Zentralanlagen (in Castel Gandolfo 1661, Arricia 1664), besonders bezeichnend S. Andrea del Quirinale 1658. Im Palastbau suchte er die eine große Ordnung Palladios einzuführen (nur Pal. Odescalchi vollendet). In den Formen bewahrt er immer Ernst, Größe und Geschmack. — Sein Nebenbuhler Francesco Borromini (1599 bis 1667) war der leidenschaftliche und stürmische Geist, welcher die letzten heiligen Regeln brach und der barocken Gesinnung zur vollen Freiheit half. Seine besonderen „Tollheiten", die geschwungenen Grundrisse, die gebogenen Giebel, die kecken Türmchen und Kuppeln sind gleichwohl je an ihrer Stelle künstlerisch wirksam und sprudeln von Leben und Erfindungskraft. Die kleine Kirche S. Carlo alle quattro fontane (1640; Abb. 314) hat an der Fassade (1667) fast keine gerade Linie mehr. Die gleichen Linienwellen begegnen am Oratorium der Philippiner (1638—50), an S. Ivo in der Sapienza (1660), an der Propaganda (1660) und S. Agnese an Piazza Navona (seit 1654). Das lustigste ist das Türmchen von S. Andrea delle Fratte (1654), das volltönendste die Innenerneuerung der Lateranskirche (1647). Im Palastbau gibt er sich zahmer (Barberini, Falconieri 1650—58), doch täuscht er auch in Palazzo Spada mit einer künstlich vertieften Kolonnade. Nachahmung fand er erst später und in der Ferne. Die Römer hielten an ihrer eigenen Gravitas fest. Einige Zeitgenossen wie G. B. Soria († 1651), Giov. Vasanzio (Villa Borghese 1615; Abb. 315), der Maler Domenichino (S. Ignazio seit 1626) arbeiteten im kalten Stil Vignolas weiter. Die anderen schlossen sich enger an Bernini an. Sein wahrer Geisteserbe ist Carlo Rainaldi (1611—91), der in S. M. in Campitelli (1665; Abb. 318)



319. S. Clara in Neapel. 1742—69.



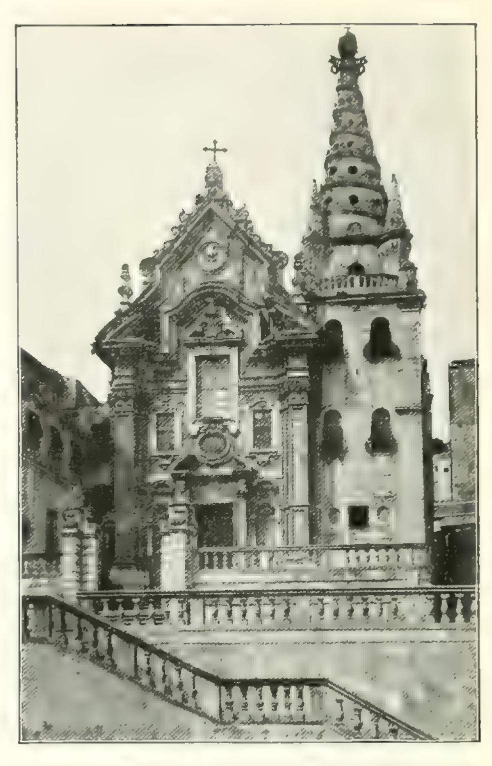
320. P. Picherali, Kathedrale in Syrakus.

durch perspektivische Reihung eine wunderbare Tiefräumigkeit hervorzauberte und hier wie an S. Andrea della Valle (1665) die anerkannten Muster zweigeschossiger Fassaden mit Vollsäulen schuf. Und Carlo Fontana (1634—1714), den man am besten an der reizvollen Fassade von S. Marcello kennen lernt: Im Kleinsten ein Großes. Am meisten neigt auf Borrominis Seite Pietro da Cortona († 1669), dessen Dekorationen in Palästen (Pitti in Florenz, Barberini in Rom) wie in Kirchen (Gesù, S. Carlo al Corso, Chiesa nuova) die betäubende Herrschaft von Stuck, Gold und Malerei eröffnen. Seine Bauten wie die Fassade von S. M. della Pace (Abb. 316) offenbaren ohne Tollheit den Reiz der geschwungenen Linie. Das edelste Wollen des Barock sprach im 18. Jahrhundert **Alessandro Galilei** (1691—1737) in der Capella Corsini und an der Fassade der Laterankirche (1734) aus. Die zweigeschossige Vorhalle mit der Segensloge ist durch eine große Ordnung zusammengefaßt, ein Zeugnis von Kraft, Klarheit und Größe, wie auch die Front von St. Peter hätte werden können. Abhängig davon ist die mächtige Rückwand der Fontana Trevi (1735—62) von Niccolo Salvi. Ferdinand Fuga löste eine ähnliche Aufgabe, die Vorhalle von S. Maria Maggiore (1750) mit mehr Aufwand nicht so glücklich. Und auch der Versuch Gregorinis, die geschwungene Fassade von S. Croce in Gerusalemme (1743) mit nur einer Ordnung von Pilastern zu bezwingen, fiel großsprecherisch und leer aus. Ein letztes Kleinod des Barock schuf Carlo Marchione in der Villa Albani (bis 1760), aber desselben riesige Sakristei von S. Peter (1780) zehrt von einer Mischung älterer Formen.

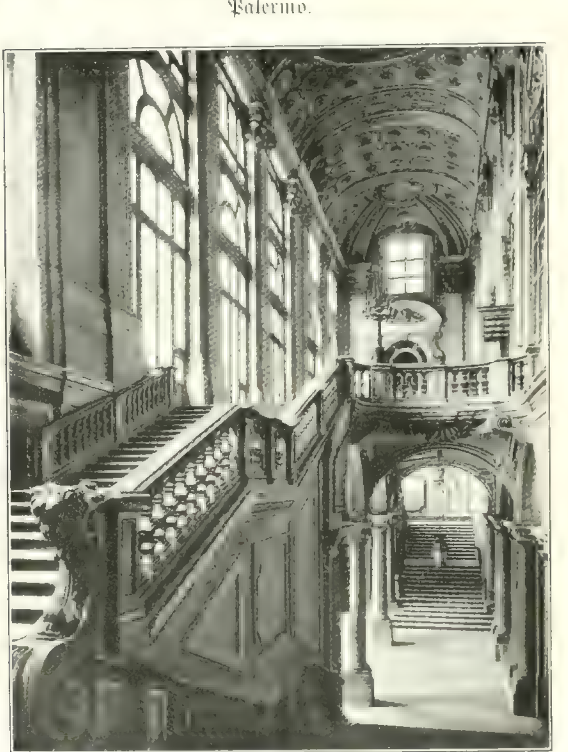
5. **Das übrige Italien.** Der Süden nahm das römische Barock freudig wie die Erfüllung einer Verheißung auf und fügte aus dem eigenen heißen Temperament hinzu, was etwa



321. Serpotta, Stuckdekoration der Kapella di S. Cita Palermo.



322. Guer. Guarini, S. Gregorio in Messina.



323. Filippo Juvara, Treppenhaus im Palazzo Madama Turin, 1718. (Phot. Alinari.)



324. Treppe im Palazzo Bonagia zu Palermo. 18. Jahrh. (Phot. Gargiolli.)



325. Juvara, Superga bei Turin. 1706—20. (Phot. Alinari.)

noch fehlte, die verschwenderisch reiche, rauschende Pracht der Ausstattungen. In Neapel kann man dies jubelnde Wesen bis zur Ermüdung genießen. Hier fand Cosimo Fansaga (1591—1678) sein Wirkungsfeld. In S. Fernando 1628, S. M. Maggiore 1657, S. Martino ist innen alles Dekor. Mit Franz Grimaldi und Domenichino vollbrachte er die gleißende Schatzkammer des Doms. Seine edelste Schöpfung, die Vorhalle der Sapienza 1630, seine interessanteste das Wasserschloß Donna Anna am Posilipp, eine barocke Ruine. Den unermeßlichen Aufwand von Marmor, Gold und Stuck, in dem das 18. Jahrhundert schwelgte, sieht man in S. Clara (1742—69; Abb. 319). Die Naturstille mit dem Blick auf alle Reize der Stadt bot die königliche Villa Capodimonte. Aber nach dem Muster von Versailles mußte Ludwig Vanvitelli in reizloser Ebene noch den Riesenbau von Caserta (seit 1752) mit 253 m langer Front, Theater und fabelhafter Treppe aufführen, umgeben von einem steifen Park. — Auch die drei Hauptstädte Siziliens sind wesentlich barock geworden. In Syrakus hat man am Dom das unvergleichliche Schauspiel, wie eine übermütige Fassade (Abb. 320; 1728—57 von Picherali) die antike dorische Säulenfront mit Leichtigkeit tot macht. — In Palermo begrüßt den Fremden das Ungetüm der Porta felice (1637). Weitere Überraschungen erlebt man in S. Joseph, einer wundervoll leichten und lichten Säulenkirche, wo plötzlich oben im Gewölbe alles tausendfältig lebt und zappelt. Oder in dem Oval von S. Salvatore (1628 von Amato) mit drei großen Nischen von prachtvoller Lichtwirkung, oder vor der breiten Fassade von S. Domenico (1640), oder in den von Serpotta mit unzählbaren Stuckvöltern gefüllten Kirchen des Rosario, der Cita (Abb. 321), S. Matteo und S. Lorenzo. — In Messina ist dem letzten Erdbeben (1908) nicht viel entgangen, darunter aber S. Gregorio (Abb. 322), das tolle Jugendwerk des Theatiners Guarini (1624—83), der Borrominis Ziele mit rücksichtsloser Kraft aufnahm und vollendete.

In Turin, wo der ehrgeizige Viktor Amadeus II. eine politische Baukunst größten Stils betrieb, fand Guarini seinen richtigen Schauplatz. Seine Paläste (Akademie 1674, Carignano 1680 u. a.) sind von einer machtvollen Wildheit, seine zentralen Kirchen (S. Lorenzo, Consolato, Sudario) immer neue Offenbarungen der ruhelosen Kurvatur, der unglaublichen Perspektive, des mystischen Lichtzaubers und der Materialpracht, „ein Duft von Blut und Weihrauch". Die „Reinigung des Geschmacks" vollzieht sich hier in Filippo Juvara aus Messina (1685—1735).



326. Longhena, S. M. della Salute. Venedig.

Sein Hauptwerk, die Abtei und Kirche der Superga (1717—31; Abb. 325) ist innen schon kalt, das Äußere mit Kuppel, Vorhalle und Seitentürmchen von machtvoller Fernwirkung. Seine breite, großzügige Fassade am Palazzo Madama (1110) deckt nichts als eine Prunktreppe (Abb. 323), bezeichnend für die sinnlose Großtuerei. Und ebenso ist das weitläufige Ebenenschloß Stupinigi nur eine Nachahmung von Versailles.

Die beiden seemächtigen Republiken Venedig und Genua verschlossen sich dem römischen Einfluß fast ganz. Venedig hatte durch Sansovino, Palladio und Scamozzi seinen eigenen Stil, seine klassischen Muster erhalten, die nun von Baldassare Longhena (1604 bis 82) in reicheren und feineren Formen fortgesetzt wurden. Sein geniales Jugendwerk, S. M. della Salute (1632; Abb. 326) aus Palladios Erlöserkirche fortentwickelt, ist von einziger malerischer Wirkung über den blitzenden Wassern des großen Kanals. An späteren Kirchen (S. Giustina 1640, Ospidaletto 1646, S. M. ai Scalzi 1683) steigerte er die Formenfülle und den plastischen Schmuck und auch seine Paläste (Pesaro 1679, Rezzonico 1680) tragen das kräftigste, lebendigste Relief, ohne doch in Schwulst oder Laune zu verfallen. Seines Nebenbuhlers Giuseppe Sardi (1630—99) Schauseite von S. M. Zobenigo (1683) und Alexander Tremignans Moseskirche (1668; Abb. 327) sind allerdings mehr „marmorne Schreinerarbeit" mit aufgeklebter Plastik. Wie hier im Äußern, so verschwindet in der Jesuitenkirche (1715—28) im Innern die Architektur vor der überschwenglich pruntenden Dekoration.

In Genua hatte Alessi (s. Bd. III, S. 173) den Ton der Stadtkunst so fest begründet, daß auch in den neu erbauten Palaststraßen (via nuovissima, via Balbi), der Lebensarbeit des Mailänders Bartel Bianco (1604—56) als neu nur etwas mehr Räumigkeit, im Villenbau höhere Freiheit zu spüren ist. Die Krone dieser an den Berg gelehnten, auf ansteigende Höfe, Grotten, Treppen, Loggien mit immer neuen Durch-, Auf- und Fernblicken gerichteten Kunst ist das Innere der Universität (1623; Abb. 328), welche Paul Balbi für die Jesuiten erbauen ließ. Um einen ähnlichen nur viel weiteren doppelten Säulenhof bauten die Jesuiten in Mailand ihre Schule, die Brera (1656).

6. **Besondere Anlagen.** Das Stilvollste verdanken wir dem Barock da, wo es in die freie Natur, in Luft und Sonne tritt. An den Brunnen verschwindet das Zierliche und Eckige, welches die Gotik und die Renaissance geliebt. Schalen, Ständer und Becken werden dick, rund, wellig wie das Wasser selbst. Und diesem Zug folgt die Plastik (s. u.). Gern läßt man das Wasser aus Felsgruppen oder Tropfsteingrotten hervorsprudeln. Wandbrunnen erhalten wuchtige Rahmen, die sich einige Male (Acqua Paola 1590, Fontana Trevi 1735—62 in Rom; Abb. 329) zu ganzen Triumphbögen auswachsen. Meisterhaft sind immer die Treppen, meist



327. A. Tremignan, S. Moisè in Venedig. 1608. (Phot. Alinari.)



328. Bart. Bianco, Vestibül der Universität in Genua.



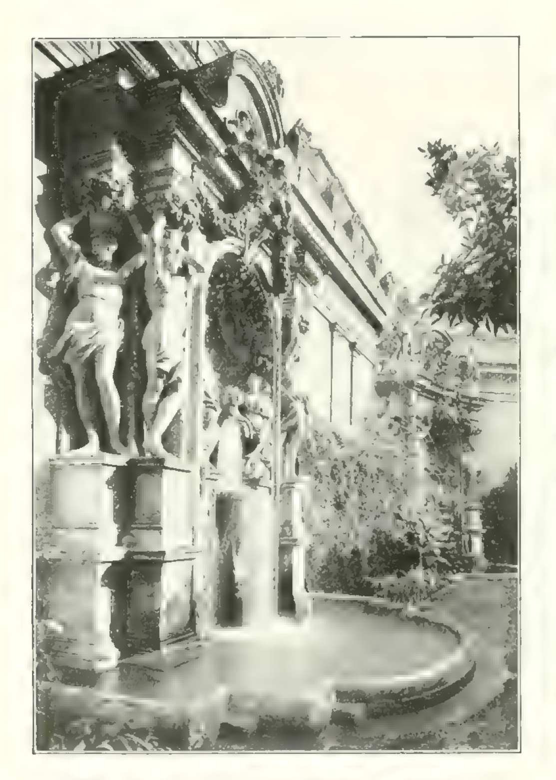
329. Nic. Salvi, Fontana Trevi. Rom, 1762. (Phot. Alinari.)



330. Specchi, Die spanische Treppe in Rom. 1721.



331. Giuf. Bernasconi, Sacro Monte bei Varese. 1608. (Phot. Alinari.)



332. Wandbrunnen im Garten des Palazzo Borghese. Rom.



333. Kaskade in Villa Doria Pamfili bei Rom.



334. Prato della Valle in Padua.

vor höher gelegenen Kirchen usw. mit ihrem breiten, gebrochenen oder gewundenen Lauf, ihren Terrassen und Baltonen, voran die spanische Treppe in Rom (1721—25 von Specchi und de Sanctis; Abb. 330). Selbst Einfassungen, Geländer, Gartenmauern mit Urnenpfeilern und Eisengittern erhalten ihre wuchtige Kraft und ihre phantasievollen Tore. Die Tore sind ja überhaupt meist die schwungvollsten Teile von Palästen herab bis zu einfachen Weinbergstüren. An Stadttoren lebt der Gedanke des Triumphbogens noch einmal auf, doch ins Wuchtige übersetzt mit schwerer Rustika. Schließlich bleiben oft nur Seitenpfeiler, Pylonen ohne Torbogen. Eigenartig sind die heiligen Wege, die in kilometerlangen Arkaden von den Stadttoren zu den heiligen Bergen oder Wallfahrtskirchen emporführen und dort wieder durch ein Tor in den heiligen Bezirk eintreten (bei Vicenza der Monte Berico, bei Varese der Sacro Monte Abb. 331, bei Bologna Madonna di S. Luca), darin finden wir in Varese die Stätten der heiligen Geschichte durch Barockbauten verkörpert, ein wunderlicher Eindruck. Diesen geistlichen lassen sich die bürgerlichen Ruhmesplätze anreihen, der Prato della Valle in Padua (1775; Abb. 334), allerdings nur ein Ring mormorner Bildsäulen, und der noch jüngere Monte Pincio in Rom.

7. Im **Villen- und Gartenbau** wirkte überall das unvergleichliche Beispiel von Villa d'Este in Tivoli (1549). Für den römischen Adel kam jetzt das Albanergebirge, besonders Frascati, in Aufnahme, wo sich mit der Berglage und einigem Wasser der Blick auf Rom und die Campagna verbindet. Das Kasino selbst ist einfach, lebhafter nur die Rückseite. Borromini gibt in Villa Falconieri das Beste. Hauptsache bleibt der Park, der aus Blumenbeeten, Baumgängen, kleinen Hainen, Terrassen und Wasserwerken prachtvoll aufgebaut wird. Besonders großartig das Teatro und die Kaskaden in Villa Aldobrandini, der Zypressenteich in Villa Falconieri, die Eichenhaine und Kaskaden in Villa Albani. Von den Stadtvillen sind die schönsten (Ludovisi, Negroni) der Bauspekulation zum Opfer gefallen. Doch läßt sich in den erhaltenen (Villa Borghese und Pamfili; Abb. 333) immer noch lernen, was eine Architektur aus Bäumen bedeutet. Vielleicht noch zauberischer wirken in Florenz die weiten, märchenhaften Giardini Boboli, in Verona der kleine Giardino Giusti. In Genua und der Umgebung drängen sich die Zaubergärten mit ihrem überraschenden Palmenwuchs und ihren lauschigen Brunnengrotten aneinander. Die borromeischen Inseln, besonders Isola bella mit den mosaizierten Grottenbauten und den kleinlichen Terrassen hinterlassen nur bizarre Eindrücke. Und in den Villen am Comersee hat die Natur so vorgearbeitet, daß der Architekt nur leichte Nachhilfe zu geben brauchte. Italienische Landschaft und Vegetation ließ sich nicht auf den Norden übertragen. Aber an diesen Mustern haben alle Kulturvölker gelernt, in der Natur und mit der Natur zu bauen.



335. Bernini, Die selige Ludovica Albertoni. S. Francesco a Ripa. Rom, 1675.

2. Die Plastik.

Schwerer als die Baukunst hat die Bildnerei des Barock um ihre endliche Anerkennung kämpfen müssen. Die Gründe sind zahlreich. Die barocke Plastik ist zum größten Teil Bauschmuck. Sie folgt aber nicht wie die gotische dem Zwang der Baulinie, sondern sucht diese überall zu sprengen, indem sie sich aller Freiheiten der Malerei bedient. Sie hat sich im Dienst der Baukunst und sonst zu Massenarbeiten verstanden, unter denen das wahrhaft Große wie in allen üppig fruchtbaren Zeiten leicht verschwindet. Sie hat nur einen Großmeister, Bernini, zum Vertreter, während die Zahl der mittlern und kleinen Talente, der Nachahmer und Virtuosen überwiegt. Der Bruch mit der Vergangenheit war offenbarer, die Verachtung der alten Regeln und Grenzen augenfälliger und demnach die Verdammung härter und wirksamer, welche die armselige klassizistische Kunstlehre Winckelmanns und Lessings darüber aussprachen. Nicht die Kunstlehrer mit ihrem ästhetischen Strafgesetzbuch, sondern Künstler von gleichem Freiheitsdrang wie Begas und Rodin haben eine gerechte Würdigung angebahnt.

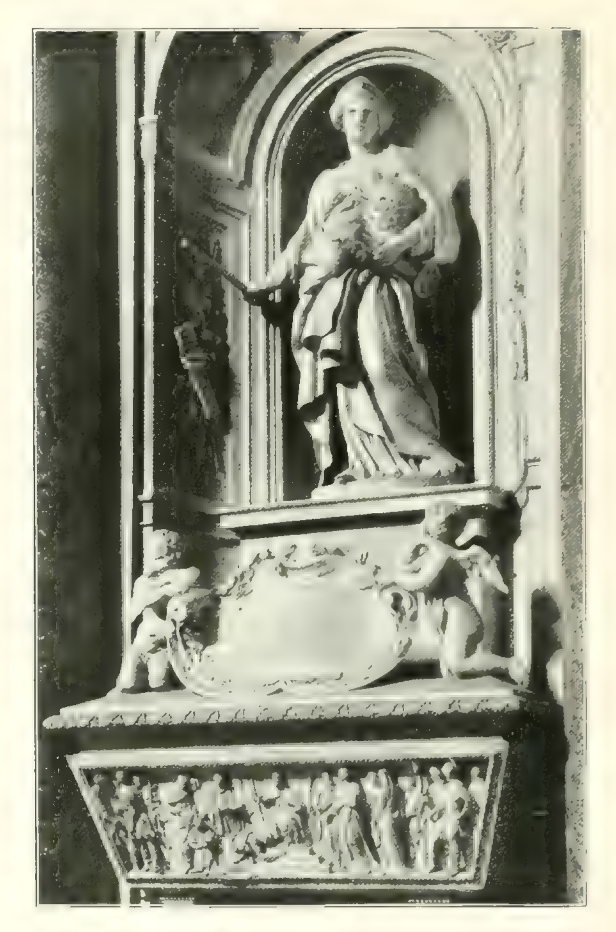
1. **Regeln und Grenzen der Bildnerei.** Schon die Bildner der Renaissance hatten sich nach Seiten des Malerischen wie des Naturalismus große Freiheiten genommen. Michelangelos Stil war weit über die Antike und weit über die Natur hinausgegangen. Diese Vorbilder ermutigten jetzt, nach einer langen Herrschaft schal gewordener Schönheitsbegriffe, die Grenzen des Plastischen bewußt zu erweitern. Das Ziel ist, inneres Leben, Gemütszustände, Leidenschaften und Gefühle mit ungehemmter Freiheit, mit aller Wirklichkeitstreue und Ausdruckskraft darzustellen, wie die Malerei dies vermochte. Erkennt man solche Rechte an, so muß man auch neue Mittel und Wege dazu gelten lassen. Und bei ehrlicher Prüfung wird man finden, daß die neuen Kunstmittel nicht auf Täuschung und Lüge, sondern grundsätzlich auf besserer Beobachtung, auf Wahrheit und Natur beruhen. Für das Bildnis, für den Kinderakt ist dies anerkannt. Aber in derselben Weise ist der alte „schöne Normalmensch" durch eine neue Gattung ersetzt. Die grazilen anmutigen und vollen Mädchen und Jünglinge, die großen, fleischigen Frauen, die tapferen, prahlenden Männer, die wackligen Greise mit langen, flatternden Bärten waren so vorher nicht da, nicht so gelenkig und geschmeidig in Hals und Hüften und allen Gliedern, auch nicht so naturhaft, differenziert im Fleisch, mit weichem oder üppigem Fett, mit gestrafften Muskeln, mit runzliger Altershaut, je nachdem. Und dieser neue Mensch gibt Leben und Gefühl von sich in süßem Lächeln, in Freude und Bewunderung, in heißer Andacht, in Angst, Trauer, Schmerz

und Wut. Selbst das Recht des Häßlichen wird wieder anerkannt. Und um den Ausdruck zu unterstützen, wird die Figur in Bewegung gesetzt. Die innere Erregung äußert sich in Hand und Fuß, im Sichwenden, Kopf- und Blickwerfen, stärker im Auffahren, Beteuern, Schwören, Predigen, Hinsinken, Knien, in schmerzhaftem Krümmen, in Ohnmachten und Todeszuckungen. Das Gewand folgt nur der Bewegung. Die „alten schönen Linien und Motive" sind abgetan. Man braucht große, bauschige Massen und man legt Wind hinein, verborgene Blasebälge. Statt der früheren gleichgültigen Stofflosigkeit unterscheidet man deutlich Leinwand, Tuch, Seide, Brokat und Spitzen. Man mattiert oder poliert einzelne Stellen oder das Ganze, um blitzende Lichter zu gewinnen, man sucht Farbenreize in der Verbindung von bunten Steinen oder von Bronze mit Marmor. Das gesteigerte dramatische Leben findet seinen Höhepunkt in den Gruppen. Sehr beliebt sind die früher schon erfundenen Entführungs- oder Raptusgruppen. Eine neue heitere Welt tritt bei Wasserwerken, Grotten und Brunnen auf, Fluß- und Meergötter, blasende Tritonen, Delphine, Greifen, Drachen, Nymphen und Putten. An Personifikationen aller Art, Tugenden und Lastern, Künsten und Wissenschaften hatte schon die Renaissance Überfluß. Und Überdruß. Man kann es verstehen, daß aparte Neufindungen und Einfälle geschätzt wurden: die Gesundheit, der Gedanke, die Ketzerei, der Wahn, die Scham, der Reichtum des Meeres usw. Um deutlich zu sein, führen sie gern kleine Szenen auf, lebende Bilder: die Religion stürzt die Ketzerei, die Zeit enthüllt die Wahrheit, die Zwietracht flieht vor einem Engel. Die Heiligen spielen mit ihren Attributen, plaudern mit begleitenden Engeln. Die Tugenden an Grabmälern treten miteinander oder mit dem Verstorbenen in Zusammenhang. An Altären wird mit richtigem Sinn statt des vielen Kleinen eine große Handlung gewählt, eine Assunta, eine Verklärung oder der Leidensakt des Märtyrers, wobei allerdings oft die Hauptsache durch ein Gewimmel von Engeln und Wolkenballen verdorben wurde. Dem malerischen Zuge unterliegt natürlich am stärksten das Relief, das (wie bei Ghiberti) ganz in die Tiefe geht, aber gern auch die vordere Bildfläche und den Rahmen sprengt. Alle diese Freiheiten, Grenzerweiterungen, Neuschöpfungen sind grundsätzlich unantastbar. Sie hätten nur noch viel ernster, länger und tiefer durchgearbeitet werden sollen. Aber man kann der barocken Plastik mit Recht den Vorwurf machen, daß ihr Verhältnis zur Natur zu schnell verflachte, daß der Stil des Einen zur Manier der Vielzuvielen wurde, daß in diesem wogenden Meer des Lebens und der Leidenschaften überhaupt kein Platz mehr für Ruhe und Sammlung war, daß die gestellten Probleme oft nur ganz oberflächlich gelöst sind. Den großen, frohen und tapferen Schritt aus dem Land der Regeln und Gesetze ins freie Leben hinaus wird man ihr überall danken, wo künstlerisches Gefühl nicht auf Schulweisheit, sondern auf unmittelbarer Empfindung beruht.

2. **Bernini.** Als Schüler seines begabten Vaters Pietro, dem Rom u. a. eine Kuriosität, den Kriegsschiffbrunnen la barcaccia am spanischen Platze verdankt, begann Lorenzo fünfzehnjährig seine Laufbahn mit erstaunlich reifen Porträtbüsten (1612), und er legte 1680 den Meißel weg mit einer tiefreligiösen Büste des Erlösers. Dazwischen liegt ein reiches Künstlerleben voll begeisterter, aufreibender Arbeit und fürstengleichem Ruhm, dessen Ergebnis die Herrschaft seines Stils über die Bildnerei Europas ist. Sein Werk ist sehr umfangreich. In Rom begegnen wir auf Schritt und Tritt, in Kirchen, Palästen, Sammlungen, Gärten und auf Plätzen den Arbeiten seiner Hand oder Werkstatt, worin es bei großer Schülerzahl und manchen Riesenaufträgen (162 Heilige auf den Kolonnaden von St. Peter) ziemlich fabrikmäßig zuging. Sein Wollen und Können offenbart sich schon ganz reif in seinen Jugendarbeiten. Es sind zunächst die bekannten, hochgefeierten und arg verlästerten Raptusgruppen, meist für Kardinal Scipio Borghese, Äneas, Raub der Proserpina (Abb. 336), Apollo und Daphne und der



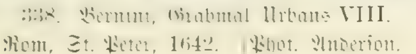
336. Bernini, Pluto und Proserpina.
Rom, Villa Borghese. Um 1620.



337. Bernini, Grabmal der Markgräfin Mathilde.
Rom, St. Peter.

schlendernde David (1619—25), wo er ganz in der neuen Auffassung des Nackten und der Bewegung schwelgt. Und Büsten, geistvoll und lebendig wie die seines Gönners Scipio. Durch seinen hohen Freund Urban III. wurde er mit den größten staatlichen und kirchlichen Aufgaben betraut. Es ist die Zeit der Reife und Klarheit. Den Umkreis und Inhalt seiner frommen Sprache sehen wir an der sanft aufschwärmenden Bibiana (1626), an der „großen Gräfin" Mathilde in St. Peter (1635; Abb. 337), an dem breitspurigen Glaubenshelden Longinus (1638) ebenda, dem Muster seiner Gattung. Die zahlreichen Bildniswerke für den Papst und seine Familie (Barberini) wurden gekrönt durch das Grabmal Urbans (Abb. 338) in S. Peter aus Bronze und Marmor, der Papst sitzend und segnend, am Sockel zwei Tugenden mit Kindern hingegossen, auf dem Sarg das Totengeripp mit der Grabschrift, trotz aller Schmähung ein großzügig, ruhig einheitliches Werk, in dem Linienschwung des Umrisses nie übertroffen. Gleichzeitig trat ihm das Problem der Brunnenplastik entgegen und nach manchen Vorarbeiten fand er die klassische Formel im Tritonen auf Piazza Barberini 1640, wie er auch mit dem viel größeren, naturalistisch aus Felsen, Grotten und Brunnen aufgebauten Vierflüssebrunnen auf Piazza Navona 1647—52 die verlorene Gunst zurückgewann. Diese zweite Ruhmeszeit ist von stärkerem Pathos durchtönt. Die hl. Therese, vom Pfeil himmlischer Liebe getroffen (1646), „eine christliche Danae" (Abb. 339), kann als Beispiel der schwärmerischen Verzückung gelten, welche nun überhand nahm und auch





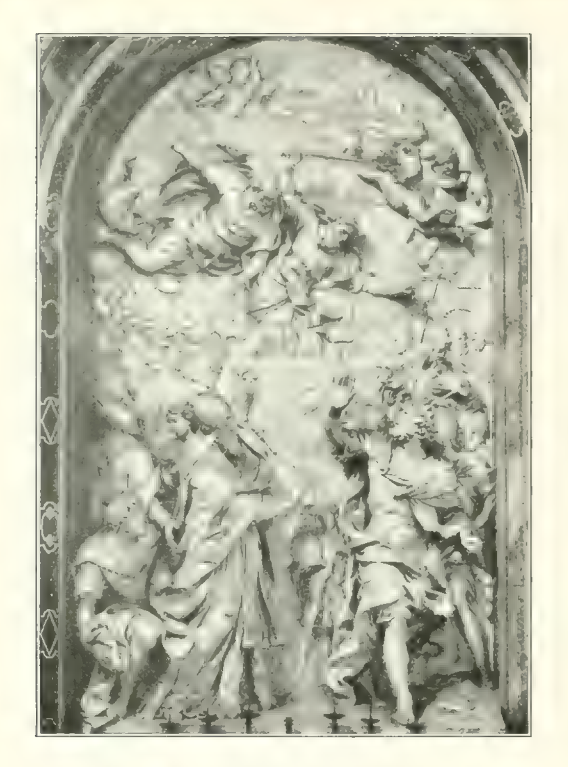
338. Bernini, Grabmal Urbans VIII.
Rom, St. Peter, 1642. (Phot. Anderson.



339. Bernini, Verzückung der hl. Therese.
Rom, S. M. della Vittoria.

Bernini bei der Ausstattung zahlreicher Kapellen und Altäre die Hand führte. Das äußerste an rücksichtslosem Schwung bietet die „Cathedra" 1656—65 in St. Peter. Vier Kirchenväter reißen die kostbare Hülle des alten Petrusstuhles empor. Darüber, um ein gelbes Fenster, ein toller Engelschwarm in Wolken und Strahlenbündeln — das war ein böses Beispiel für noch größere Wagnisse. Auch die Bildnisse wie Franz I. von Este, Alexander VII., Ludwig XIV. sind gesuchter. Die Alterswerke, etwa seit der Rückkehr aus Frankreich, lassen die sinkende Kraft erkennen. Das zweite große Papstgrab, das Alexanders VII. (1672—78) mit knieender Figur, vier Tugenden und einem Totengeripp, das unter einem schweren Jaspisvorhang hervorbricht, kann sich weder in der Erfindung, noch im Aufbau mit dem ersten messen, obwohl die vorderen Tugenden noch sehr schön sind. Wenig Eindruck macht auch das Reiterbild Konstantins in der Vorhalle von St. Peter (1670), das offenbar aus der Beschäftigung mit einem (zerstörten) Reiterbild für Ludwig XIV. hervorging. Mitten in den Entwürfen für Massenarbeiten, die 162 Heiligen auf den Kolonnaden, die zehn Engel auf der Engelsbrücke, kehrte er noch einmal zu dem Typus der sterbenden Dulderin zurück, der seligen Albertoni 1675 (Abb. 335). Ein Entwurf „Das Blut Christi" war das letzte, was er schuf. Es waren also stets ernste und würdige Aufgaben, die ihn beschäftigten. Nichts ist ungerechter als der Vorwurf der Lüsternheit und Leichtfertigkeit.

3. **Zeitgenossen.** Von seinen zahlreichen Schülern hat keiner höhere Bedeutung gewonnen, von den Zeitgenossen, die sich alle seinem Geiste beugten, ist der weit ältere Stefan Maderna († 1636) fast nur durch das Liegebild der hl. Cäcilie angenehm, Franz Mocchi († 1646) durch die laufende und schreiende Veronika in St. Peter sehr unangenehm bekannt geworden. Franz Duquesnoy († 1643) aus Brüssel, seit 1620 in Rom, machte Glück mit großköpfigen, runden Engelputten an Grabmälern. Alexander Algardi (1598—1654) aus Bologna kam erst zu



340. Algardi, Vertreibung Attilas.
Rom, St. Peter.



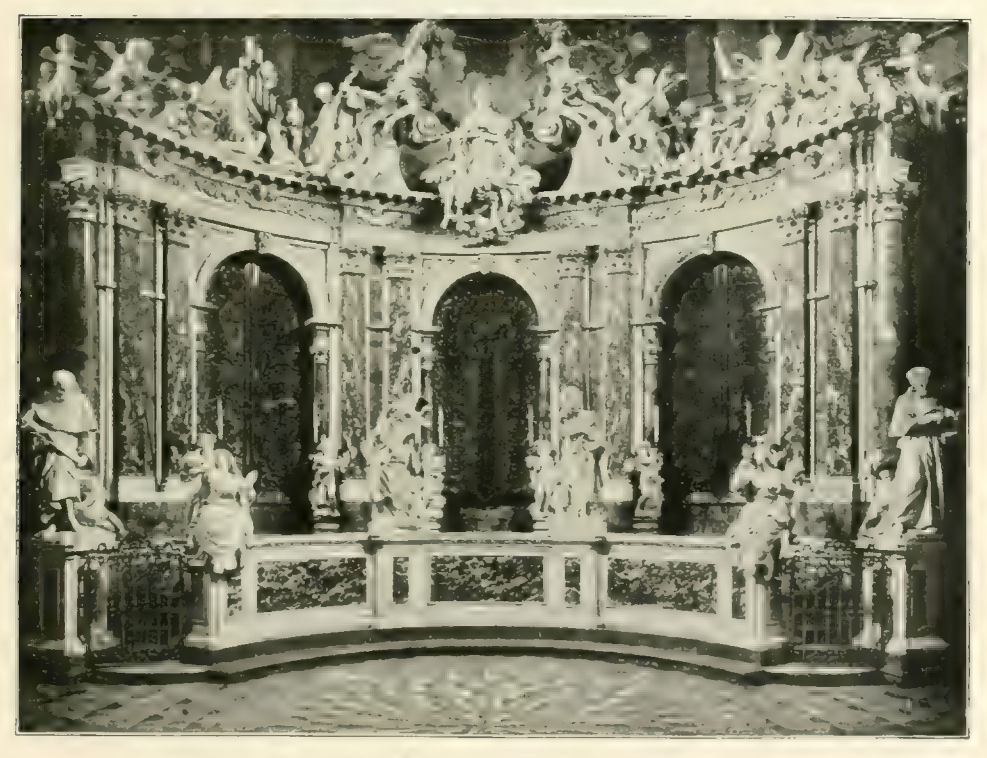
341. Schiaffino, Raub der Proserpina.
Genua, Palazzo Reale.

größeren Arbeiten, seit er 1644 in des verungnadeten Bernini Stelle eingerückt war und führte sogleich den Bauschmuck, den Garten und die Brunnen der Villa Doria-Pamphili aus. Zahlreiche Büsten, Kirchenwerke und Kinderakte brachten ihm Ruhm durch die meisterhafte Technik und die reineren Verhältnisse. Aber im Wettstreit mit Bernini, wozu sein Grabmal Leos XI. und sein Riesenrelief „die Vertreibung Attilas“ in St. Peter (1650; Abb. 340) Anlaß gab, versagte seine Kraft. Letzteres ist lediglich ein „versteinertes Gemälde aus der Carracci-Schule“, der Vorgang lebhaft-theatermäßig geschildert. Die vielen Franzosen (s. u.), die damals studienhalber nach Rom kamen und um 1700 eine starke Kolonie bildeten, gingen alle ins Lager Berninis über. Ein echter Nachfolger erstand dem Großmeister dann in Pietro Bracci (1700—73), einem lebensprühenden, anmutigen Stuckisten, dessen Denkmal der Sobieska Stuart (1735) in St. Peter recht anziehend ist.

Das übrige Italien eröffnete sich dem neuen Stil bedingungslos, und die alten Kunststadte Florenz, Venedig, Bologna, Genua suchten sich in der rauschenden Formensprache neu zu schmucken. In Venedig sind es besonders die Riesengrabmäler, die manchmal eine ganze Wand einnehmen, in Genua die ganz mit Bildwerken ausgefüllten Kapellen, welche in der Erinnerung haften. Bernardo Schiaffino (Abb. 341) und der Holzbildner Maragliano († 1741), der seine Figuren bemalte, waren darin besonders fruchtbar, während Philippo Parodi sein glänzendes Geschick an Palasttoren, Brunnengrotten u. dergl. offenbarte. Von ihm ist auch die Kapelle del Tesoro im Santo zu Padua (Abb. 343). In Neapel wird in den Augen des Volkes und der Fremden alles überstrahlt durch die Künsteleien in der Kapelle Sansevero (Pietatella) (um 1750): Die Befreiung vom Wahn (ein Engel löst einen



342. Neapolitanische Krippe. Neapel, Mus. S. Martino.

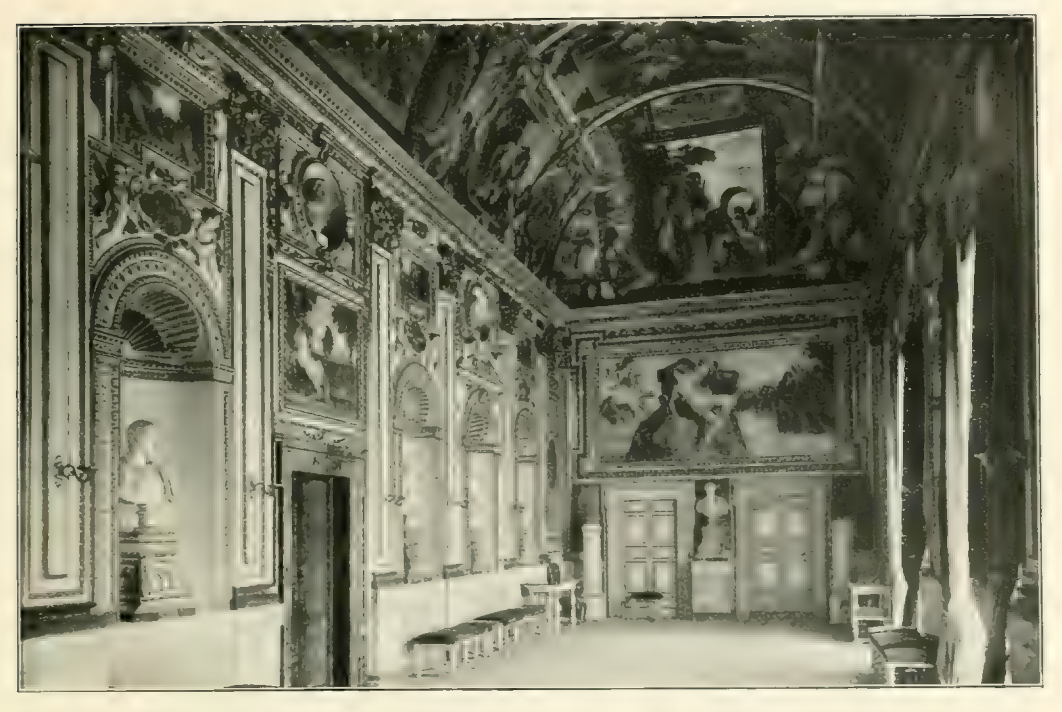


343. Phil. Parodi, Kapelle del Tesoro im Santo zu Padua.

in ein Netz verstrickten Mann) von Queirolo, die Scham von Corradini (Abb. 344) und der tote Christus von Sammartino. Die Maschen des Netzes und der nasse Schleier, durch welchen das Nackte bis ins Kleinste durchschlägt, sind dabei die Hauptsache. Weit interessanter, weil echte, phantasievolle Volkskunst waren die neapolitanischen Krippen (Abb. 342) mit Tausenden kleiner Figuren, die man am bequemsten im Münchner Nationalmuseum bewundern kann.



344. Ant. Corradini, Die Scham.
Neapel, Sansevero.



345. Galerie im Palazzo Farnese. Rom. Ganze Ansicht

3. Die Malerei.

Die Malerei hat zum Aufbau des Barock entscheidend beigetragen, aber sie hat keinen beherrschenden Geist wie Bernini hervorgebracht. Der rückschauenden, vornehm akademischen Richtung der Carracci in Bologna stellt sich die vorwärtsdrängende realistische Caravaggios in Rom und Neapel entgegen. Zu einer innerlich fruchtbaren Verbindung und Versöhnung beider ist es nicht gekommen. Der Zwiespalt der Gesinnung ergriff beide Schulen, durchzieht das Wesen der einzelnen Meister und macht sich oft unausgeglichen in ein und demselben Werke geltend. Auf der einen Seite der hohe Stil in Aufbau, Zeichnung und Farbe, auf der anderen die Beobachtung der nackten Wirklichkeit und des gemeinen Lebens, die Steigerung des Ausdrucks und der künstlichen Beleuchtung, diese Gegensätze drängen gegen- und durcheinander. Am meisten hat darunter das Kirchenbild gelitten. Die neue heiße Frömmigkeit fand eine ergiebige Quelle bei dem göttlichen Correggio. All das Vornehme und Schwungvolle, das Zierliche und Zärtliche, das Küssen und Kosen, die sehnsüchtige Andacht, die Wonne der Entzückung und des Schmerzes bis zur Ohnmacht, das Jauchzen und Aufschweben in Wolken- und Himmelsräumen stammt von ihm. Damit verbindet sich das religiös Lebendige der eigenen Zeit, die Vorliebe für das Rührende, Ergreifende, Erbauliche, für die Sterbebetten und Grablegungen, die aufregenden Wunder der Heiligen, ihre Selbstkasteiungen, Offenbarungen und Gesichte, ihre Folterungen, Todesqualen und Hinrichtungen. Und hier dringt in breitem Strom, unaufhaltsam der Realismus herein. Es ist wie im deutschen Mittelalter eine wahre Lust, das Heilige und Hohe nicht im Ganzen, sondern durch Beigaben, durch das gemeine Wesen der Zuschauer, durch zerschlissene Kleider, zerzauste Haare, durch Schmutz und Bettelelend echt italienisch volkstümlich zu machen, und die Besten haben es nicht verschmäht, bei Marter- und Blutstücken ihre Phantasie ganz



346. Agostino Carracci, Galatea und Polyphem. Rom, Palazzo Farnese.

henkermäßig zu berauschen. Damals war der Eindruck ungeheuer, die krassen Gegensätze um so wirksamer. Wir fühlen heut den Zwiespalt, den Mangel an tieferem Gefühl, Mitleid und versöhnendem Humor, der die gleiche Malerei bei den Niederländern unsterblich macht. Daran leiden zum Teil auch die neuen Gattungen, die sich jetzt von der Großkunst abspalten, das Volksstück (Genre) und die Landschaft. Genießbar bleiben jedoch die Schlachtenbilder und die Mythologie, die noch lange ihre ungetrübte, sonnige Heiterkeit bewahrt.

1. **Die Carracci.** In bewußtem Widerspruch zu der naturlosen, gespreizten und hohlen Malerei der Manieristen vereinigten sich um 1585 die drei Carracci im gelehrten Bologna zu gemeinsamer Arbeit: Lodovico (1555—1619) die Seele des Ganzen, welcher ernst, langsam, bedächtig sich schwer vom Alten losrang und den neuen Stil fand, den er vorzüglich, ohne Engherzigkeit zu lehren wußte. „Studium, Übung, Wahrheit", diese drei Schlagworte bezeichnen sein Wesen. Und seine beiden Großneffen Agostino (1557—1602), der uns als feingebildeter, gelehrter, geistreicher Weltmann geschildert wird, und Annibale (1560—1609), welcher verschlossen, melancholisch, rauh doch der fruchtbarste war. Sie machten alle drei dieselbe Bildungsreise nach Parma, wo sie sich vollsogen an Correggios Liebreiz und Lichtzauber, und nach Venedig, wo sie Tizians und Veroneses Farben studierten. In Bologna wieder vereint, fanden sie Gelegenheit, ihr Programm durch mythologische Malereien in Palästen (Faba, Magnani, Sampieri 1585—94) zu entwickeln und aus dem rasch wachsenden Schülerhaufen gründete Lodovico die etwas sagenhafte Accademia degli Incamminati, die Schule der Gutgeleiteten, worin die Kunstbildung vorbildlich bis heut durch Studium der Antike, der großen Meister der goldenen Zeit, der Natur und theoretischen Unterweisung (Anatomie und Perspektive) betrieben wurde.

Ein günstiger Zufall führte sie um 1595 nach Rom, wo der Kardinal Farnese ihnen die neue Galerie seines Palastes zur Ausmalung übergab. Lodovico reiste bald zurück, Agostino, der erst später (1597) nachkam, fertigte nur zwei Bilder, den sogenannten Triumph der Galatea (Abb. 346) und Aurora mit Cephalus (Abb. 347), worauf er mit seinem Bruder entzweit Rom verließ. Der Saal ist also wesentlich Annibales Werk, 1604 vollendet. Die kunstvoll ausgeklügelte Einrahmung, im einzelnen an die Decke der Sixtina anknüpfend, ist barock überfüllt; die Bilder, welche für einen Kardinal recht passend die Macht der Liebe über Götter und Helden



Aurora.

Von Guido Reni. Deckenfresko im Palazzo Rospigliosi, Rom.



347. Agostino Carracci, Aurora und Cephalus. Rom, Palazzo Farnese.

schildern, zumal das Hauptbild der Decke „Triumphzug des Bacchus“ von Annibale (Abb. 350), von herrlicher Kraft, fast schon Rubens. Das Ganze ein Meisterwerk dekorativer Malerei. Die ärmliche Bezahlung (500 Scudi) soll Annibales Gesundheit gebrochen haben. In der Tat sind manche spätere Bilder seines Namens von den römischen Schülern Albani, Lanfranco und Domenichino. Immerhin bleibt das Werk seines Lebens an großen Altarbildern, kleinen religiösen, mythologischen und volkstümlichen Szenen und Sittenstücken bedeutend genug, seine Landschaften, die frei aus Baumgruppen, Bergen und Seen gebaut sind, für Italien bahnbrechend, um ihn als stärkstes Talent der Schule zu würdigen. — Sein Bruder Agostino wandte sich von Rom (1600) nach Parma, wo er für den Herzog ein Zimmer des Gartenhauses mit Amoretten und Liebesmythen in reinem formenschönen Stil fast vollendet hatte, als der Tod ihn abrief. Von seinen Frühwerken verdient eine Himmelfahrt Mariä und eine Kommunion des hl. Hieronymus in Bologna Beachtung. Auch war er im Kupferstich nach eigenen und fremden Erfindungen fruchtbar. — Lodovico aber hielt die Schule in Bologna zusammen. Er schuf in seiner ernsten, studierten Art zahlreiche „große Maschinen“ biblischen Inhalts, in St. Michele in Bosco auch ein Freskenwerk (Leben des hl. Benedikt und der hl. Cäcilia, jetzt fast zerstört), dessen Nachhall das ganze Jahrhundert durchtönt, im Dom zu Piacenza (1605) jubelnde Engelchöre, die noch einmal laut an sein vergöttertes Ideal Correggio erinnern. Für sein Lehrgeschick spricht es, daß seiner Schule neben vielen kleinen auch einige bedeutende Meister entwuchsen, die ihre Eigenart zu entwickeln wußten, allerdings nicht stark genug, um der Einwirkung des Gegenpols, Caravaggios, zu widerstehen.

2. **Die Carraccischule.** Guido Reni (1575—1642), das spätere Schulhaupt, ist auch das schönste und reichste Talent, aber weich und wandelbar, schon in der Farbe. Von einer tiefschattigen Farbigkeit gelangte er zu dem leuchtenden Goldton seiner Mannesjahre, dann zu einem melancholischen Silberlicht, um matt und flau zu enden. Auch regte ihn in Rom (1605—12) das Vorbild Caravaggios zu einigen Kraftproben und Henkerstücken an, bis er im Studium der Antike und Raffaels das fand, was seiner sanften Seele gemäß war. Das Deckenbild im Gartenhaus des Palazzo Rospigliosi „Aurora und Helios mit dem Tanz der Horen“ (Taf. IX) ist in der Klarheit des Gedankens, in der Reinheit der Zeichnung, dem Ebenmaß der Bewegung und der leuchtenden Farbenpoesie ein Bekenntnis zu Raffael, das Guido auch im Kirchenschmuck

348. Domenichino, Begegnung Kaiser Ottos mit dem hl. Nilus. Wandgemälde (Teilstück). Grottaferrata.



349. Guido Reni, Engelkonzert. Rom, S. Gregorio.



350. Annib. Carracci, Triumph des Bacchus und der Ariadne. Rom, Palazzo Farnese. (Rechts fehlt ein Stück.)

(Fresken in der Quirinalskapelle und in S. M. Maggiore) fortzusetzen gedachte, durch Künstlerfeindschaft aber von Rom vertrieben, in Bologna vollends aussprach. Im Kirchenbild gelingt ihm vor anderen die gemäßigte, ja manchmal ganz innige Andacht (Abb. 349) (Fresken in S. Domenico, Himmelfahrt Mariä in München, heilige Nacht in Wien). Dann aber kehren immer häufiger gewisse Typen wieder, der jugendliche, etwas süßliche Held von der Bildung des belvederischen Apollo als Simson, David, Laurentius, Johannes, und die Niobe mit ihrem berühmten Augenaufschlag als Magdalena, Mater Dolorosa, Lukretia, Kleopatra, Sibylle, ein zarter Venuskörper als Susanne, Andromeda usw. und ein dickes Kind als Christkind, Amor, Bacchus. Mit seiner schmerzreichen Gottesmutter und seinem dornengekrönten Christus hat er sich die ganze christliche Welt erobert und die Gunst der Masse bis heut behauptet trotz allem, was man gegen diese schmachtende Sentimentalität gesagt hat. Sein Alter war unfroh. Trotz seiner letzten, flauen und schwächlichen Vielmalerei kam er aus Spielschulden nicht heraus. Bologna betrauerte ihn glänzend. Sein Jugendfreund und späterer Gegner Francesco Albani († 1660), ein reicher Dilettant, hat sich zwar auch im großen Stil der Schule versucht, so in römischen Fresken (Palazzo Torlonia 1625), die nüchtern und fast ledern ausfielen, seine besondere Domäne aber im holden Reich der Venus und liebenswürdiger Kinder gefunden. Diese letzteren, ob religiös, mythologisch oder allegorisch verkleidet, wirken in ihrer schalkhaften, übermutigen Tanzlust, in heiterer, nichtssagender Landschaft wie Rokokoscherze inmitten der schweren, barocken Welt (Abb. 351). Und die zärtlichen Abenteuer der Liebesgöttin und ihrer Nymphen befruchteten tatsächlich die Kunst Watteaus und Bouchers. — Während nun ein wilder Seitensproß der Schule, Giov. Lanfranco (1580—1647) aus Parma, der nur flüchtig in Rom mit Annibale in Berührung kam, durch flotte Deckenbilder (in S. Andrea della Valle in Rom, in S. Martino und im Dom zu Neapel) mit gewagten Untersichten und packenden Lichtern, durch geistreich hingestrichene Tafeln die Zeitgenossen blendete, scheint der gediegene ernste Sinn Lodovicos in Domenichino (Domenico Zampieri 1581—1641) wieder aufzuleben. Bei geringerer Begabung verstand er es, durch Fleiß und Hingabe die gesuchte Großheit seiner Lehrer mit starker und freier Naturtreue zu paaren. Sein bestes gab er in kirchlichen Fresken in Rom



351. Fr. Albani, Bacchische Szene. Athen.

(Cäcilienleben in S. Luigi, Evangelisten in S. Andrea della Valle) und in Grottaferrata (Leben des hl. Nilus; Abb. 348), wo er oft in schöner, ruhiger Breite zu erzählen weiß. Aber auch seine Tafeln zeugen von der Weite und Reife seines Könnens. In der Kommunion des hl. Hieronymus (im Vatikan; Abb. 353) vermochte er Agostinos gleichnamiges Bild noch ergreifender, dramatischer zu gestalten, in der „Jagd der Diana" (Villa Borghese) übertrifft er weit alle Spielereien Albanis, und was geistig erregte Frauen anlangt, so hält er mit der Sibylle (ebenda) und der hl. Cäcilie im Louvre jeden Vergleich mit Guido aus. Aber auch er, „welch ein Schlächter je nach Umständen", wo es sich um Darstellung des Leidens handelt. — Stärker noch von Caravaggios Geist ist Guercino (der Schieler, 1591—1661) aus Cento berührt, der 1621 in Rom mit den wundervoll tonigen Fresken der Villa Ludovisi (Aurora, Fama) seine Laufbahn begann, um sie dann ruhiger in seiner Heimat fortzusetzen und nach Guidos Tod (1642) als Führer der verwaisten Schule in Bologna zu vollenden. Was er in seiner Jugend an Feuer, Anschaulichkeit, Farbenzauber und Lichtfülle besessen, es sei nur an seine Pietà in London, seinen verlorenen Sohn in Turin, seinen Loth in Dresden, seine Aushebung der Petronilla im Vatikan (Abb. 352) erinnert, das hat er nach und nach vergessen und im Alter endlos das wiederholt, was die Caracci und Guido schon besser gemacht hatten. Sie alle konnten das Schicksal nicht wenden. Dieser halbschürige, von allerhand Rückerinnerungen genährte, von modischer Andacht und heftigen Naturlauten angegriffene Idealismus mußte mit Notwendigkeit verflachen und in dem hochtönenden, rauschenden, innerlich leeren Zeitstil enden, wie das letzte Barock Pozzos und Guarinis ihn brauchte. Die Pinakothek in Bologna, wo man sie alle in Masse hat, erfüllt uns mit der gleichen Ödigkeit, wie sie Goethe drastisch und übertrieben aussprach.

3. **Rom. Caravaggio und Salvator Rosa.** In Rom vollzog sich um die Jahrhundertwende ein interessantes Schauspiel. Während die Carracci in Palazzo Farnese ihr Programm gegen die älteren Manieristen, die Zucchari und den geleckten Cavaliere d'Arpino entwickelten, begann ein rauher Naturbursch ihre gelehrten akademischen Kreise zu stören. Michelangelo Merisi aus Caravaggio (1560—1609) hatte sich in Venedig auf eigene Hand vom Maurer zum Maler emporgearbeitet, seit 1585 in Rom elend gelebt, bis er mit frappierenden Blumenstücken und lebensgroßen, goldtonigen Musikern (der Lautenspieler; Abb. 355), die wie aus Giorgiones Konzerten herausgeschnitten scheinen, Aufsehen machte, noch größeres durch halbfigurige Sittenbilder aus seinem Lebenskreise, Raufbolde, Kartenspieler, Zigeuner, deren finstere Leidenschaft er durch grelle Beleuchtung in kellriger Umgebung noch zu steigern wußte. Durch Gunst einiger Kardinäle fand er reichliche Aufträge. Aber als er nun auch das Kirchenbild in seinem Sinn von all der leeren, toten Schönheit und Fülle zu reinigen begann und mit einem tiefen Zug biblischen Ernstes seine kräftigen Volkstypen, seine ungewaschenen Barfüßer einführte, die Marter- und Blutstücke mit grausiger Wucht malte, da wurde den frommen Seelen bang.



352. Guercino, Aushebung der hl. Petronilla. Rom, Kapitol.



353. Domenichino, Kommunion des hl. Hieronymus. Rom, Vatikan.



354. Salvator Rosa, Eine Schlacht. Louvre.





355. Caravaggio, Der Lautenspieler. Turin.



356. Chr. Allori, Judith. Florenz, Pitti.

Mehrere seiner Altarbilder wurden zurückgewiesen. Die Schöngeister schmähten ihn als „Antichrist der Malerei“, als „Maler der schmutzigen Füße“. Die jüngeren Kunstgenossen begriffen schnell das große Neue, das hier im Werden war. Sie ahmten ihn alle mehr oder weniger nach und bald gehörte ein tüchtiger Schuß seiner krassen Wirklichkeit, seiner packenden Beleuchtung zum Stil auch der zahmsten Akademiker. Denn Werke wie die Grablegung im Vatikan (Abb. 358) oder der Tod Mariä im Louvre sind von einer damals unerhörten Kraft der Anschauung und malerischen Erscheinung. Und an einem Punkt macht auch sein stürmischer Realismus Halt. Die große Gebärde, die erhabene Gruppierung, die scharfe Plastik des Bildes gibt er als echter Italiener nicht preis. Raufereien und blutige Händel zwangen ihn, 1606 aus Rom zu fliehen. Ein wildes, romanhaftes Wanderleben führte ihn nach Neapel, nach Malta, nach Sizilien, wo er überall glänzende Proben seiner immer noch wachsenden Kraft zurückließ, bis er auf der Rückreise nach Rom mit einigen Messerstichen im Kopf in einem Küstenort ruhmlos endete.

So sehr sich überall die Schwarz- und Elendsmaler häuften, erstand doch erst nach einem Menschenalter ein echter Fortsetzer Caravaggios und zwar auf dem Gebiet des Schlachtenbildes und der Landschaft in Salvatore Rosa aus Neapel (1615–73). Aus der Schule Riberas (s. u.) hervorgegangen, durchstreifte er zum Teil in Gesellschaft von Räubern die Abruzzen und die Küsten der Heimat. Skizzen und Eindrücke dieser Zeit erfüllten sein späteres Leben, als er (1636) in Rom, dann als Hofmaler in Florenz und wieder in Rom der Mittelpunkt eines glänzenden, geselligen Kreises war, den er auch durch geistreiche satirische Gedichte zu unterhalten verstand. Die wilde Poesie des Brigantentums lebt in seinen Figurenbildern fort. Vor allem haftet jedoch sein Ruhm an den Schlachten, wo er die Verknäulung stürmischer Reitermassen unter Wolken von Pulverdampf, unter einem zornigen Himmel darstellte (Abb. 354), und an seinen ganz romantischen Landschaften, die überwiegend rauhe Berge, grausige Schluchten, Fels- und Sumpfwüsten, zerfallene Burgen und verwitterte Türme am Strand eines tobenden Meeres wiedergeben, noch unheimlicher durch den Aufruhr der Natur, durch schwarze Gewitter, zuckende



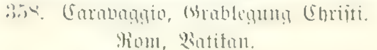
357. Pomp. Batoni. Die büßende Magdalena. Dresden

Blitze und heulende Winde. Nur selten weicht diese düstere Stimmung einer ruhigen Heiterkeit, die man mit Vergnügen an seinen dunstig sonnigen See- und Hafenstücken genießt.

4. **Die neurömische Schule.** Neben ihm und all dem Malervolk fremder Zunge, das damals in Rom zusammenströmte, gab es aber auch noch Idealisten, in denen der große Geist Raffaels und der Caracci umging. Zu diesen gehört Andrea Sacchi (1598—1661), der Begründer einer neuen „römischen Schule", dessen hl. Romuald im Kreise der Kamaldulensermönche (Vatikan) von den Schöpfungen des Cinquecento sich nur durch den tieferen Farbenton, die feinere malerische Behandlung der weißen Gewandmassen unterscheidet. Auch die in der Farbe kreidigen Madonnen des Giovanni Battista Salvi, nach seinem Geburtsorte Sassoferrato genannt (1606—85), bekunden ein genaues Studium der Renaissancemalerei, eine sichere Zeichnung und richtig abgewogene Stimmungen. Die sorgfältigere Beachtung der alten Meister steigerte sich vollends bei Carlo Maratti (1625—1713) zu einem förmlichen Raffaelkultus. Aber er nahm auch Züge von Correggio, Guido Reni und Dolci auf, suchte Bewegung und Grazie seiner Vorgänger noch zu steigern, den Körpern die Erdenschwere zu nehmen und mehr Visionen als Handlungen auf die Leinwand zu zaubern. So behauptete sich seine Kunst als Nebenstrom bis in das folgende Jahrhundert und sicherte der Kunstpflege einigermaßen die Stetigkeit.

Welch fade Routine und Lehrhaftigkeit in der römischen Malerei des 18. Jahrhunderts herrschte, kann man in den zahllosen Fresken der Kirchen und Paläste und den Tafelbildern der Adelsgalerien studieren. Etwas anziehender ist die Ruinenmalerei Paolo Panninis (✝ 1764), die an sich gut gezeichnet, aber willkürlich zusammengestellt, mit Landschaftsfernen und buntem Volksleben ausgestattet sind. In die klassizistische Bewegung, die durch Mengs und Winckelmann angefacht wurde, reicht dann schon Pompeo Batoni (✝ 1787) hinein. Aber wie bei Mengs sind es nicht die späteren, kalt berechneten, sondern die früheren in feines süßliches Helldunkel getauchten Bilder wie die büßende Magdalena in Dresden, mit denen er sich ins Herz der Mit- und Nachwelt einschmeichelte (Abb. 357).





358. Caravaggio, Grablegung Christi. Rom, Vatikan.



359. Pietro da Cortona, Deckenmalerei. Rom, Palazzo Barberini.

5. **Florenz.** Gegen das rege künstlerische Treiben in Rom und Bologna tritt eigentlich Florenz in den Hintergrund. Die Florentiner Maler hielten sich von den Parteikämpfen fern und bewahrten länger als die anderen Schulen die heimischen Traditionen. Einem Florentiner, dem Christofano Allori (1577—1621), gelang sogar ein großer Wurf. Seine Judith in der Pittigalerie (Abb. 356) packt den Beschauer durch die üppig sinnliche Schönheit, welche noch durch die reiche Tracht und den Kontrast zu der alten Magd gehoben wird. Eine sorgfältige Zeichnung charakterisiert die Bilder des Ludovico Cardi, bekannter unter dem Namen Cigoli (1559—1613); einen leisen Anklang an Andrea del Sarto bewahren einzelne Gemälde Matteo Rossellis (1578—1650), dessen feiner Schönheitssinn namentlich in seinem Triumphe Davids zur Geltung kommt. Selbst die untergeordneten Künstler und Ausläufer der Schule, wie Francesco Furini (1600—49), dessen zart und verschwommen gemalten Frauenkörper noch heute zahlreiche Bewunderer finden, und Carlo Dolci (1616—86), welcher es trefflich verstanden hat, in weiblichen Halbfiguren den weichlichen, an das Sentimentale streifenden Empfindungen Ausdruck zu geben, offenbaren doch noch eine gewisse künstlerische Selbständigkeit und retten sich eine vornehmere Haltung als Erbstück der großen Vergangenheit. Auch in Oberitalien herrscht eine rege Kunsttätigkeit, außer in Mailand und Modena namentlich in Genua, wo in Bernardo Strozzi (1581—1644) ein überaus fruchtbarer, in der Fresko- wie in der Tafelmalerei gleich erfahrener Meister ersteht, dessen bessere Bilder sich durch einen auf das Genrehafte gerichteten frischen, auch in der Farbe kecken Zug auszeichnen. Ein Hauptwerk von ihm, „Rebekka mit Abrahams Knechten am Brunnen", bewahrt die Dresdener Galerie.

Vor allem bedeutend wirkte aber Pietro Cortona (S. 201) durch sein reizvolles System der von Goldstuck umfaßten Deckenmalereien (Abb. 359), das am herrlichsten in den Galeriesälen des Palazzo Pitti durchgeführt ist und von da aus förmlich als Kennzeichen des Hochbarock durch ganz Europa drang.



360. Ribera, Anbetung der Hirten. Louvre.



361. Ribera, Der hl. Sebastian. Berlin.

6. **Neapel.** In Neapel gewann die künstlerische Tätigkeit durch die spanischen Vizekönige vielfache Anregungen und fand in der Ausmalung der Schatzkammer des Doms eine große Aufgabe. Die hierzu berufenen römischen Maler, Guido Reni und Domenichino, stießen auf einen heftigen Widerstand der heimischen Künstler. Guido kehrte unverrichteter oder halbverrichteter Sache zurück. Domenichino hielt länger aus, starb aber vor Vollendung der Kuppelfresken. Nach heutigem Sprachgebrauch war es eine organisierte Camorra, die den Mitbewerb der Fremden zu hindern suchte. So hat also auch in diesem Falle zunächst persönliche Eifersucht den Kampf herbeigeführt. Darüber dürfen aber die tatsächlich vorhandenen Gegensätze in den künstlerischen Anschauungen nicht vergessen werden. Ein richtiger Instinkt hatte Caravaggio bestimmt, nach Neapel und Süditalien zu fliehen. Im Süden stieß er auf eine verwandte Richtung. Schon im 15. Jahrhundert wurden hier Bilder gemalt, welche man nachmals mit niederländischen Schöpfungen verwechseln konnte. Jedenfalls tauchten hier früher und kräftiger als im übrigen Italien niederländische Einflüsse auf. Die süditalienische Malerei folgte auch im 17. Jahrhundert diesen altheimischen Spuren. Allerdings nicht mit eigenen Kräften, sondern meist mit fremden, und unter diesen ist der stärkste und bestimmende Geist der in Spanien geborene Giuseppe Ribera (1589–1652), Spagnoletto genannt. Der Bedeutung Riberas wird man ebensowenig gerecht, wenn man ihn mit der landläufigen Bezeichnung eines Naturalisten abfertigt, wie wenn man die Carracci und ihren Anhang schlechthin als Eklektiker auffaßt. Aus mehreren seiner Bilder leuchtet das helle Muster Correggios, andere Werke, wie namentlich die Kommunion der Apostel in S. Martino zu Neapel und die stimmungsvolle Anbetung im Louvre (Abb. 360), bekunden eine sorgfältige Durchbildung der Komposition. Und selbst wenn er der herrschenden Richtung folgt, Visionen, wie die Himmelsleiter Jakobs im Madrider Museum, Martyrien, wie jenes des hl. Bartholomäus, gleichfalls in Madrid oder Materdolorosabilder und verzückte Heilige (Abb. 361) malt, wenn er zu derberen Modellen greift, das leidenschaftliche oder schwärmerische

Element betont, der Schwarzmalerei sich ergibt, ragt er doch über die meisten Genossen durch die sichere Zeichnung, den Ernst des Ausdruckes, die tiefere Glut der Stimmungen empor.

Aus Riberas Schule ging der Neapolitaner Luca Giordano (1632—1705), wegen seiner Pinselfertigkeit Fa Presto genannt, hervor, der im Verein mit Solimena die gewaltigsten Kirchenfresken lieferte (Abb. 362) und sich später nach Florenz und in die Nachfolge Cortonas begab. Hier war ihm vergönnt, das Barock mit einer Neuerung von unendlicher Tragweite zu beschenken. In einem Saal des Palazzo Riccardi schuf er die erste ungeteilte Decke, wo die allegorischen Figuren vom Gesims ausgehen und in den offenen Himmel hineinragen. Doch hat er, in der Bibel ebenso heimisch wie in der Mythologie, auch in einzelnen seiner unzähligen Tafelbilder die technische Gewandtheit und den kräftigen Farbenton bekundet.

Von den heimischen Neapolitanern errang keiner eine hervorragende Stellung, selbst Mattia Preti nicht, der mit äußeren Ehren reich bedachte „Cavaliere Calabrese“, der über ein halbes Jahrhundert (1613—99) in Neapel herrschte, noch Pietro Novelli (1603—77) aus Monreale bei Palermo, auf welchen die Sizilianer als ihren besten Vertreter in der neueren Malerei stolz blicken.

7. **Venedig.** Die alte Lagunenstadt war im 18. Jahrhundert der Fest- und Vergnügungsplatz des vornehmen Europa. Nun erwacht auch hier der Kultus der Frau und des pikanten Gesellschaftsbildes nach französischem Muster. Von hier ging die Pastellmalerin Rosalba Carriera († 1757) aus, die mit ihren bleichen, glutäugigen Frauenbildern an allen Höfen Bewunderung fand und vor anderen den größten Meister des Pastells, La Tour, beeinflußte. Die reizenden jungen Mädchen aus dem Volk in ihren mancherlei Liebes- und Lebensnöten malte Giov. Batt. Piazzetta († 1754), der venezianische „Caravaggio“, dem man aber auch große Maschinen (in Padua, Treviso, S. Giovanni e Paolo zu Venedig) mit stärkstem Licht- und Schattenwechsel verdankt. Aber der eigentliche Sittenschilderer Venedigs ist Pietro Longhi (1702—62) geworden. In behaglicher Laune, ohne viel Geist, Witz oder Bosheit erzählt er das Leben der Frau, der vornehmen Dame vom Erwachen bis zum Schlafengehen, im Zimmer, auf der Straße, auf dem Ball, beim Zahnarzt, beim Quacksalber, Tanzmeister und Wahrsager. Das Fächerspiel, die Maskerade, die galante Unterhaltung, die Liebeshändel, die Volkstypen, die wir aus Goldonis Komödien kennen, finden wir bei ihm wieder und zwar ohne eigentliche Farben- und Lichtreize mit der Umgebung und Ausstattung zu genauen Zustandsbildern geschickt zusammengestellt.

Einen Schritt weiter auf dieser Bahn gingen die venezianischen „Landschafter“, denen das Stadtbild mehr und mehr zur Hauptsache wird. Wir meinen das glänzende Dreigestirn Canaletto, Guardi und Bellotto. Antonio Canale gen. Canaletto († 1768) hat mit römischen Ruinen begonnen, seine Liebe galt aber dann ganz seiner Vaterstadt. Von allen Punkten seiner malerischen Windungen hat er den großen Kanal, dann alle Plätze, Paläste, Gäßchen, Insel- und Hafenansichten aufgenommen mit ganz photographischer Treue und mit einem damals neuen Sinn für Bauformen und äußere Haut. Und darin spielt nicht nur das hundertfältige Leben zu Wasser und zu Land, sondern auch das eigene venezianische Licht, die kräftige Sonne, die zarten Nebelschleier, die leichten Schatten, die Spiegelungen des Wassers. Das ist es, was diese treuen Naturabschriften zum Kunstwerk erhöht. Ein eigener Reiz ist es, dieselben Gegenstände in der Bearbeitung des Francesco Guardi (1712—93) damit zu vergleichen. Er ist Eindrucksmensch und Stimmungsdichter (Abb. 363). Die Einzelheiten verschwimmen unter einem perlmutterhaften Glanz, der vom Wasser ausstrahlt, und die Luft ist erfüllt von Helligkeiten und Finsternissen, die er nach Belieben hierhin und dorthin wirft. Auch das Volksleben, das Fischer- und Schiffertreiben, die Gondeln mit ihren Insassen, die Lastkähne



362. Solimena, Marter der Familie Giustiniani. Neapel, Museum.

mit ihren hellen Segeln versteht er durch keck hingeworfene Farbenflecke in das allgemeine hüpfende Glitzern hineinzuziehen, und ganz erstaunlich ist es, wie er Massen, Volkshaufen und Gedränge impressionistisch in Bewegung setzt. — Bernardo Bellotto (1720—80), der Schüler Canalettos, ist noch genauer, aber auch nüchterner als sein Meister, für uns interessanter, weil er die Architekturmalerei nach lombardischen Wanderjahren in Dresden (1746) und Warschau



363. Guardi, Das Arsenaltor in Venedig. Wien.

(1738) einbürgerte. Seine Aufnahmen von Dresden, Pirna, Meißen sind kostbare geschichtliche Dokumente, auch für äußere Erscheinungsform der Zopfzeit.

Zu Giov. Batt. Tiepolo (1696—1770) geht die venezianische Großmalerei noch einmal gewaltig und berauschend in die Höhe und in Schönheit zu Grabe. Mit innerer Wahlverwandtschaft knüpft er an Paul Veronese an, dessen eigenmächtige Geschichtsphantasie mit ihrer glänzenden Aufmachung und Umrahmung ganz sein eigen wird. Aber damit vereinigt er wie in einem Zauberspiegel alle Motive und Anregungen, welche die ältere Malerei bieten konnte, alle Eindrücke der neuesten Gegenwart und alle malerischen Fortschritte der Zeitgenossen. Man kann wohl sagen, daß kein Künstler vor und nach ihm Welt und Menschheit, Natur- und Geschichtsleben so umfassend überschaut und so leichtflüssig, erfindungsreich und persönlich gefärbt von sich gegeben hat. Alte, zu Tode gehetzte Gegenstände der Mythologie, der Bibel und Geschichte, der ekstatischen Frömmigkeit und der barocken Symbolik weiß er neu und immer aufregend, dramatisch zu gestalten und die mattgewordenen Schlager der alten Farben- und Lichtkünste zu neuen Offenbarungen aufzupeitschen. Seine Palette ist allgemein die zartfröhliche des Rokoko, aber es gibt ein jubelndes Weiß, ein weiches Hellbraun, ein zärtliches Blau und Rosa, ein stechendes Zitronengelb, das nur ihm und seinen Schülern eigen bleibt. Vor allem ist er glücklich in seinen lichten Himmelsräumen. Was beim Pater Pozzo und all den Wolkenmalern noch Theater und Perspektive war, das ist in seinen gewaltigen Deckengemälden ein erlösendes Gefühl der Freiheit und Unendlichkeit, in das die irdische Welt mit pittoresken Tastern, Säulen, Zeltstangen, Fahnen, Bäumen und Tier- und Menschengruppen in gewagtester Untersicht hineinragt.

Tiepolos Malwerk ist selbst am Maßstab Faprestos gemessen außerordentlich. Die großen Decken- und Wandbilder beginnen mit dem Fall Luzifers im erzbischöflichen Palast zu Wien 1732, der Vermählung Neptuns mit Venezia im Dogenpalast, der Ausmalung der Colleonikapelle in Bergamo 1733, den zwölf Zimmern der Villa Vallombrosa bei Vicenza mit Dichter-

szenen 1737. Es folgt die Verherrlichung des seligen Simon Stock in der Carmineschule zu Venedig 1740, die Übertragung des hl. Hauses nach Loreto in der Scalzikirche 1743, die drei Deckenbilder (Triumph des Glaubens) und der Altar in S. M. del Rosario 1747, der Triumph des Herkules in Palazzo Canossa zu Verona. Diese glänzenden Arbeiten hatten 1750 die Berufung nach Würzburg zur Folge, wo die Prachträume Neumanns durch ihn die richtige Vollendung empfingen: An der Decke des Treppenhauses die vier Weltteile, welche Franken huldigen, im Kaisersaal die Vermählung Barbarossas mit Beatrice (1156) und die Belehnung des Bischofs mit dem Herzogtum (Abb. 366), eine Genugtuung für den demütigen, pantoffelküssenden Kaiser, wie man ihn so oft in Venedig sehen muß; in der Schloßkapelle die Altäre mit der Himmelfahrt Mariä und dem Engelsturz. Seit 1754 wieder in Venedig, schuf der Meister drei Glaubensbilder an der Decke von S. M. della Pietà, den Triumph des Genius und die Kleopatrabilder im Palazzo Labia (Abb. 365), den Triumph des Sonnengottes im Palazzo Rezonico. Dann wird er (1761) nach Madrid berufen, wo er neben Mengs (s. u.) seine weit überlegene monumentale Begabung spielen ließ: Im Thronsaal eine echt spanische Apotheose, die „Kirchlichkeit der Monarchie", im Vorsaal die Huldigung der Provinzen, im Leibgardesaal die „Schmiede des Vulkan".



364. Tiepolo, Christus in Gethsemane. Athen, Museum.



365. Tiepolo, Antonius und Kleopatra. Venedig, Palazzo Labbia.

Dieses Freskowerk ist begleitet von einer großen Zahl bedeutender Altäre und Tafelbilder, worin einesteils die biblische und Heiligengeschichte (Abb. 364), das ganze Kapitel der Henker-, Marter- und Ekstasenstücke, der Verzückungen und Himmelfahrten mit neuer Lust und Bravour noch einmal abrollt, andererseits mit Mythologien und Geschichtsbildern (Taf. X), auch einzelnen Volksszenen, worin die Freudigkeit zu komponieren, Menschen, Tiere, Bauwerke, Farben und Lichter in ungewohnten, frappierenden Gruppen, Handlungen und Untersichten unerschöpflich fortarbeitet.

Endlich hat Tiepolo den Überschuß von innern Gesichten und Träumereien in ganz bezaubernden Kupferstichen niedergelegt, die er Capricci (10 Blätter) und Scherzi di phantasia (24 Blätter) nannte. Hier gibt er sich als Dichter des „Unbewußten". Rätselhafte Zusammenstellungen, dunkle, grausige und reizende Figuren, träumerisch romantische Stimmungen, abgerissene Akkorde aus einer anderen Sphäre, dies alles lag offenbar in seiner gärenden Einbildung nebeneinander. Fürs Seelenleben im alten Sinn der „Charakterköpfe" hat er um so geringeren Sinn. Aber wo man ihm begegnet, stets wird man ein freudiges Erlebnis haben.



366. Tiepolo, Barbarossa belehnt den Bischof mit dem Herzogtum Franken. Würzburg, 1756.



Gastmahl der Kleopatra.
Von Giovanni Battista Tiepolo. Petersburg, Eremitage

Förster & Borries Zwickau





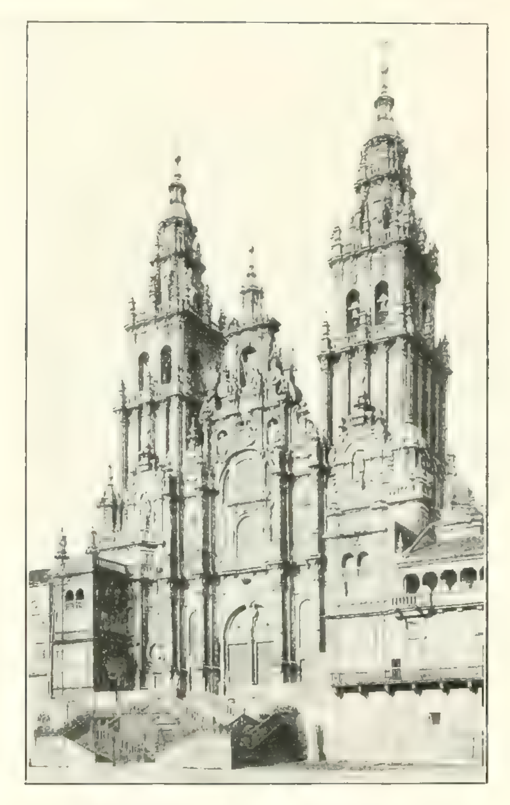
367. F. Herrera, Nuestra Señora del Pilar. Saragossa.

B. Spanien.

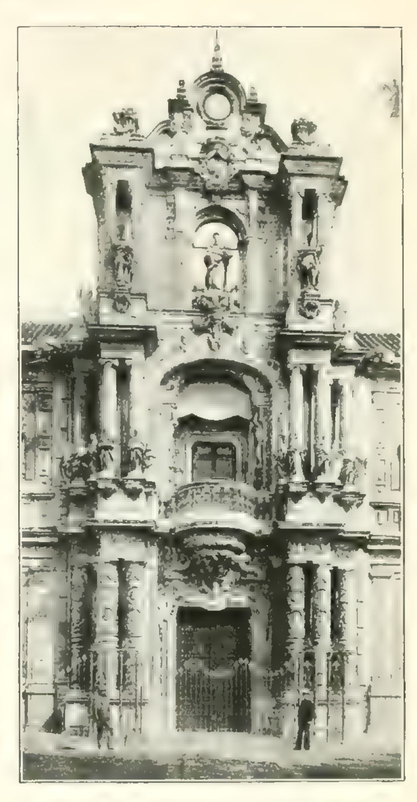
1. Baukunst.

Nirgends war der Boden so wohlvorbereitet für das Barock als in Spanien. Nirgends ist es so selbstherrlich gehandhabt worden und nirgends hat es reichere und zum Teil tollere Blüten getrieben als im Land der Inquisition und der Jesuiten. Die Weltmonarchie Karls V. war im langsamen Verbleichen begriffen, die inneren Zustände schon trübe genug. Aber die letzten Habsburger und noch üppiger die Bourbonen (seit 1701) und die allmächtige Kirche stellten den Künsten immer neue glänzende Aufgaben. Die Baukunst hat es nicht zu Werken von Weltruf gebracht wie die Dichtung und Malerei. Dafür ist sie aber spanischer geblieben und hat sich trotz mancher Ablenkungsversuche bodenständiger gehalten als in irgend einem andern Land. Diese Eigenart nötigt uns, nicht nur Stilentwicklungen nacheinander, sondern Manieren wie den Churriguerismus und den Plattenstil nebeneinander zu verfolgen.

1. Das **Frühbarock** entwickelte sich schon um die Wende des 17. Jahrhunderts aus dem Herrerastil (S. 89) unter den beiden Mora (Franz † 1610, Juan Gomez † 1648), die zwei Menschenalter als Hof- und Landbaumeister die Baukunst beherrschten. Der jüngere Mora offenbart in der Großartigkeit seiner Pläne und der feineren und weicheren Behandlung der Formen, wie sie zuerst am Jesuitenkolleg in Salamanca auftreten, schon eine ganz barocke Gesinnung. In dieser Bahn gehen Fray Franzisco Bautista (S. Isidoro el Real in Madrid 1620—51) und Felipe Berrejos (La Pasión in Valladolid 1666—72) mit starken Schritten weiter. Ein echter Spanier tritt uns dagegen in Alonso Cano (1601—67), dem Maler und Bildhauer entgegen, der sich in späteren Jahren in Granada der Baukunst widmete. Sein Hauptwerk, die Fassade der Kathedrale (1652) ist mit Benutzung gotischer Grundgedanken als dreiteiliger Triumphbogen zwischen Strebemassen errichtet, wobei die Säulen durchweg durch Lisenen, die Kapitäle usw. durch Kartuschen, Medaillons und übereinandergelegte „Hängeplatten" ersetzt



368. Casas y Novoa, Kathedrale. Santiago de Compostella.



369. Figueroa, Torhaus des Palastes San Telmo in Sevilla.

sind. Klarer und einseitiger ist diese Reaktion gegen die Säulenordnungen und den klassischen Dekor noch in der Magdalenenkirche daselbst ausgesprochen. Ein Maler, Franz Herrera d. J., war der Schöpfer der Pilar-Kathedrale in Saragossa (Abb. 367), seit 1677, die auf rechteckigem Grundriß mit kurzen Ecktürmen und elf leuchtenden Kuppeln den Eindruck einer Moschee oder Klosterburg macht.

2. **Der Plattenstil.** Ohne nachweisbaren Zusammenhang mit Alonso Cano hat sich in den nordwestlichen, keltischen Provinzen aus der Kunstweise des älteren Herrera ein reaktionäres Barock entwickelt, das ebenso grundsätzlich auf „Ordnungen“, klassische Dekoration und pflanzliche Ziermittel verzichtet und lediglich im Grundriß und der Raumbildung modernen Zielen folgt. Das erste Beispiel stellte Antonio de Andrade († 1712) in der Jesuitenkirche zu Coruña auf (1693); in klassischer Reinheit ist jedoch erst die Franzkirche in Santiago von Simon Rodriguez darin durchgeführt, worin die keusche Schönheit des fast nackten Stein- und Gewölbebaues lebhaft an den Eindruck romanischer gewölbter Dome erinnert. In eigenartiger Mischung des Plattenstils mit aufstrebenden gotischen Grundsätzen und churrigueresker Schmuckfreudigkeit finden wir die dreiteilige und doppeltürmige Fassade der Kathedrale in Santiago (Abb. 368; seit 1738) von Casas y Novoa, die im Umriß den feinsten Rhythmus der Linien, im Einzelnen die schnurrigsten Launen und Häufungen aufweist.

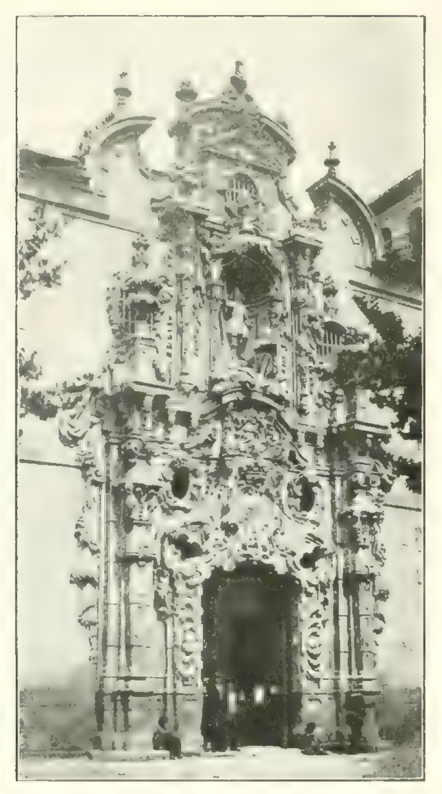
3. **Der Churriguerismus.** Der Mann, in welchem das Urspanische, die lustige und stillose Zierfreudigkeit des Plateresk (S. 86) wieder aufwacht, ist José Churriguera von Salamanca (1650—1723). 1689 baute er den Katafalk für die Königin Maria Luisa, der als Programm des neuen Stils gelten kann wie Berninis Tabernakel in St. Peter, und in unzähligen holz-



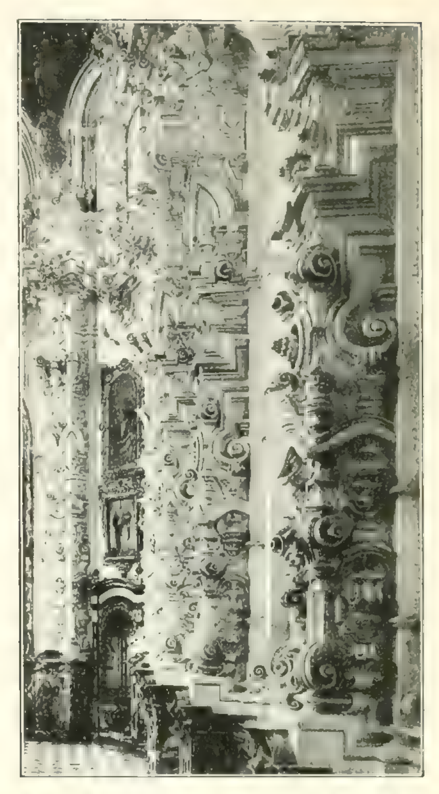
370. Narciso Thomé, Vom Trasparente der Kathedrale in Toledo.

geschnitzten Altarbauten nachgeahmt wurde. Prächtige Kirchenfassaden, die nun folgten, sind untergegangen, erhalten blieb jedoch das Rathaus von Salamanca, „schwerfällig prächtig im ganzen, spielend willkürlich im einzelnen". Der Meister ist gleichgültig gegen die Konstruktion. Die Stützen und Gebälke dienen ihm nur als Rahmen für die willkürlich gehäuften Ornamente, Schweifungen und Durchbrechungen. Und wie so oft zogen erst die Schüler die letzten Folgerungen. Eine ausschweifende Üppigkeit von Bildrahmen, Kartuschen, Girlanden, Kränzen, Fruchtschnüren, Muscheln, Draperien u. dergl. erdrückt und überspinnt die wild und krankhaft genug gebildeten letzten Erinnerungen an Architektur. Wie eine phantastische Zuckerbäckerei erscheint das Portal des Provinzialhospizes in Madrid (Abb. 371) von Pedro Ribera 1722; toller und prunkhafter trieben es die Brüder Narciso (und Diego) Thomé an der Universität zu Valladolid, am Trasparente der Kathedrale von Toledo (1734; Abb. 370), einem „riesigen Mosaik auserlesener, lebhafter Marmorarten mit Säulen, Nischen und Steinvorhängen, mit Heiligen, Engeln und Wolken", in den Formen nahezu fratzenhaft. Von verschwenderischer Überladung ist auch der Trastoro der Kathedrale von Granada und ein launisches Stück Übermut ist das Torhaus des Palastes San Telmo in Sevilla (Abb. 369) von den beiden Figueroa (1725—75), woran schon indisch oder mexikanisch beeinflußte Fratzensäulen vorkommen. Den Gipfel der Tollheit erreichte jedoch erst die Sakristei der Kartause in Granada (Abb. 372) von Franz Manuel Vazquez und Luis de Arevalo 1727—64, wo in geschmackloser, atemberaubender Weise die Pilaster und Gebälke mit dicken, teigigen Verkröpfungen umhüllt sind. Von spielender Anmut ist dagegen das Haus des Marqués de Dos Aguas in Valencia, wo die Gliederungen und Umrahmungen leicht in Stuck angetragen sind, ähnlich dem Asamhaus in München.

4. **Der italienische Klassizismus.** Eine Reinigung der Baukunst wurde lebhaft von dem bourbonischen Hofe und den neugegründeten Akademien betrieben. Vorerst half man sich mit Italienern, die das letzte römische Barock nach Madrid verpflanzten. Philippo Juvara (S. 203) entwarf den Plan des neuen königlichen Schlosses, Giov. Battista Sacchetti führte ihn 1737—64 aus. Unter den gleichen Umständen kam auch die wirkungsvolle Gartenfassade des Schlosses Ildefonso zustande, dessen Park nach dem Muster von Versailles mit etwas mehr Naturfreiheit angelegt wurde. Die Erneuerung des Schlosses von Aranjuez (Abb. 373) vollzog sich in französischen Formen. Auch hier ist der Park anziehender als die Architektur. Endlich kam wieder ein Spanier zur Geltung, der große Ventura Rodriguez (1717—85), der das Barock als Raumkunst begriff und glücklich mit elliptischen und zentralen Grundrissen arbeitete, in den Formen streng und trocken, ohne Eigenart. Die Wendung zum ganz kalten griechischen Klassizismus vollzog Franz Sabatini († 1797), dessen Bauten ungefähr unserm Schinkelstil entsprechen, und Juan de Villanueva († 1811), von dem u. a. das Pradomuseum und das Observatorium in Madrid herrühren.



371. Pedro Ribera, Portal des Hospicio Provinzial. Madrid.



372. Vazquez und Arevalo, Sakristei der Kartause in Granada.

5. **Der Kirchenbau.** Tonangebend für kirchliche Neuerungen waren in ihrem Vaterlande natürlich die Jesuiten. In ihren ersten Gründungen befolgten sie das Schema des Gesù doch mit der Änderung, daß sie über den Seitenkapellen Emporen (auch an der Eingangsseite) herumführten und diese als Aufenthalt des Konvents bestimmten. Das Schiff war damit ganz den Laien überlassen. Später führten sie noch eine praktische Neuerung durch, einen Umgang zwischen Schiff und Kapellen zur Abhaltung von Prozessionen, wie er schon in der Gotik üblich war. So die Frauenkirche in Barcelona. Wir haben ein Beispiel in der Dresdner Hofkirche. Für ihre reinen Ordenskirchen wählten sie jedoch oft zentrale Kuppelbauten und erreichten damit in geringem Maßstab meist bedeutende Wirkung wie etwa in der Ignatiuskirche zu Loyola.



373. Aranjuez, Casa del Labrador.

2. Die Bildnerei.

1. **Die bemalte Holzplastik.** Beinahe noch rassiger und spanischer als die Architektur hielt sich die Bildnerei. Ganz Europa zum Trotz setzte man die altgewohnte veristische Bemalung der meist holzgeschnitzten Plastik fort, und weder Michelangelos Kraftformen, noch Berninis Effekthaschereien konnten den eifrigen, auf schöne, lebenswahre, packende Naturtreue gerichteten Sinn aus seinen Bahnen werfen. Die Bemalung vollendet eben den Schein der Wirklichkeit bis zur Augentäuschung. Die angesehensten Maler fanden sich dazu bereit. Franz Pacheco rühmte sich, eine matte, natürliche Fleischfarbe erfunden zu haben. Geisterhaft glühende Kristallaugen und Glasperlen als Tränen zu gebrauchen war allgemein üblich, und vor solchen gewaltsamen Angriffen auf das Gefühl pflegen Ausländer, die an kalte Marmor- oder Steinplastik gewöhnt sind, in spanischen Kirchen zu erschrecken. Es kommt hinzu, daß der ganzen Barockstimmung entsprechend rührsame, leidvolle, selbst krasse Vorwürfe bevorzugt werden, mehr in den Schulen des Nordens, wo auch eine dumpfe, freudlose Farbe mitspricht, als im Süden, wo daneben auch weibliche Anmut und freudigere Farben vorwalten. Aber in den Hauptgegenständen sind beide einig. Das Leiden Jesu, Beweinung, Grablegung, die hl. Familie, sind beliebte Gruppenwerke; dazu gesellen sich lebensgroße Einzelgestalten, nackte geschundene Heilige, Sebastian, Hieronymus, der Schmerzensmann und die schwärmerisch andächtigen Mönche und Nonnen, wie Franz, Bruno, Ignatius. Weit bevorzugt und von allen Meistern oft vielmals wiederholt ist jedoch La Concepción, d. h. die Jungfrau Maria im Zustand der Empfängnis auf Engeln und Wolken über dem Halbmond schwebend, in demütiger Ergebung die Augen senkend oder aufschlagend, wie sie Murillo so oft gemalt hat. Hinzu kommen große Altarwerke, wo sich auch das erzählende Relief entfaltet. Für die weltlichen Stoffe, die nackten Mythologien und Allegorien, war in diesem frommen Betriebe kein Raum.



374. Montañez, Der hl. Bruno. Sevilla, Museum.

2. **Die Schulen.** Die Arbeit ist wesentlich an die beiden Städte Sevilla und Valladolid gebunden, später tritt Murcia hinzu. Der Führer und Meister der nördlichen Schule (Valladolid) ist Gregorio Hernandes († 1636), der sich aus dem Pathos Berruguetes schnell zu schlichter, reiner Natur und tiefer Innerlichkeit zurückfand. Seine Hauptwerke sind in Kirchen und im Museum zu Valladolid, von wo die Schüler zum Teil nach Madrid übersiedelten. Das Haupt der Südschule (Sevilla), Juan Martinez Montañez († 1649), war ungemein fruchtbar sowohl in Altarwerken wie in gefühlvollen und ergreifenden Einzelstatuen. Er besonders hat die berühmte andalusische Frauenschönheit als Immaculata mit dem Nimbus göttlicher Hoheit gekrönt (als schönste gilt die der Kathedrale), aber er hat auch tiefrührende Schmerztypen wie den Gekreuzigten und den Kreuzträger und tiefandächtige Mönche (Abb. 374) geschaffen. Die



375. P. de Mena, Der hl. Franz. Toledo, Domschatz.



376. P. Roldan, Schmerzensmann. Sevilla, Caridad.

zahlreichen Schüler wie sein Sohn Alonso, Pedro Roldan (Abb. 376), und der schon als Baumeister genannte Alonso Cano sowie dessen Schüler Pedro de Mena kommen dem Meister oft zum Verwechseln nahe, ihre Versuche, den angeschlagenen Ton zierlicher, bewegter oder schreckhafter fortzubilden, sind nicht immer glücklich (Abb. 375). Einer der letzten Schüler Canos, José de Mora, hält die Schulsprache noch bis tief ins 18. Jahrhundert hinein wach und greift nur vereinzelt zu ekstatischen Ausdrücken und erregten Gewandmassen. — Lebendiger zeigte sich aber eine Abzweigung der Schule unter Franz Zarcillo y Alcaraz (1707—81) in Murcia, die den Südosten des Landes versorgte. Auch sie bewahrt sich eine schlichte und treue Natursprache, wenn auch im ganzen die Haltung bewegter und der Ausdruck dringlicher, sprechender wird. Alcaraz' Hauptwerk sind bemalte Leidensgruppen in der Eremitá zu Murcia.

Daß auch nebenher die Steinplastik im Bauschmuck eine reiche Tätigkeit entfaltete, ist bei dem ungeheueren Verbrauch des Churriguerismus an Bildnereien aller Art selbstverständlich, und Meister wie Narciso Thomé, Pedro Ribera u. a. sind zur Hälfte immer Bildhauer gewesen.

Aber etwas Eigenes haben sie weder darin, noch im Gartenschmuck oder im Grabmal erreicht: der steigende Ruhm innerhalb der alle Sonderkunst aufzehrenden barocken Strömung bleibt der bemalten Holzbildnerei.

3. Die Malerei.

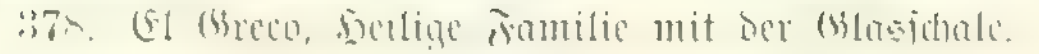
Drei Faktoren bestimmten den Gang der spanischen Malerei: die Kirche, der Hof und die Nationalität. Die spanische Kirche machte nicht allein von dem Dienste der Kunst eifrigsten Gebrauch, sondern übte auch nach ihrer besonderen Entwicklung auf die Gedankenkreise und die Empfindungsweise der Künstler einen mächtigen Einfluß. Die Richtung auf das schwärmerisch Verzückte und Asketische geht auf sie zurück: sie war es auch, welche die legendarischen Schilderungen nachdrücklich empfahl. Die Bibel tritt in der spanischen Malerei gegen die Heiligenlegenden ganz entschieden zurück. Dem Hofe dankt die Porträtmalerei ihre günstige Stellung. Die nationale Natur endlich gab als Patengeschenk den Künstlern den Sinn für durchdringende Wahrheit und die stolze Selbstgenugsamkeit, welche die Heimat der Welt gleichsetzt, in jener ganz unbefangen die Typen auch für heroische und religiöse Gestalten findet. Die Wahrheit erscheint denn doch in der spanischen Kunst in andere Formen und Farben gekleidet als in dem verhältnismäßig naiveren, anspruchslosen Norden. Die starke, wenn auch häufig verdeckte Glut der Empfindung, eine gewisse Urwüchsigkeit des Auftretens bleibt der spanischen Malerei eigentümlich.



377. Francisco de Herrera d. Ä., Der heilige Hermenegild. Sevilla, Museum.

1. **Übergangsbewegung.** Es ist die Schule von Sevilla, welche zuerst aus der gebundenen Manier herausstrebt und eigenartige Meister hervorbringt. So vor allen Juan de la Roelas (1558 oder 1560—1625). Er war ausschließlich Heiligenmaler. Er gab zuerst der besonderen spanischen Madonna, der Immaculata, den rechten Ausdruck, prägte in seiner Schlacht bei Clavijo, in welcher der hl. Jakob gegen das Maurenheer losstürmt (Kathedrale von Sevilla), die ältere Kreuzzugsstimmung aus und führt uns in dem Tode des hl. Isidor (St. Isidoro in Sevilla) in lebendigster Weise in die Mönchsgesellschaft ein. Dabei besitzt er einen im Helldunkel schon hoch entwickelten Farbensinn. Noch entschiedener auf neuen Wegen wandelte Francisco de Herrera d. Ä. (1576—1656; Abb. 377), nur daß er in späteren





378. El Greco, Heilige Familie mit der Glasschale.

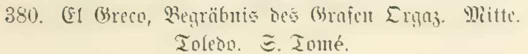


379. El Greco, Der hl. Martin. Bukarest.

Werken — er ist auch Freskomaler gewesen — sich in eine bis zur Verwilderung gewaltsame Formensprache verlor. Außerhalb Spaniens ist er eigentlich nur durch ein größeres Werk, den hl. Basilius im Louvre vertreten. Die feurige Begeisterung des Kirchenvaters im scharfen Gegensatze zu den finsteren Mönchen, welche ihn umgeben, übt eine bedeutende Wirkung. Francisco Pacheco (1571—1654) ist doch wesentlich nur durch seine literarische Tätigkeit („Kunst der Malerei") und dann als (zweiter) Lehrer und Schwiegervater des Velazquez der Nachwelt im Gedächtnisse geblieben.

2. **El Greco.** In Toledo gewann ein seltsamer Fremdling, der Grieche Domenico Theotokopúli (um 1548—1614) eine überragende Stellung. Von seiner Heimat Kreta war er frühzeitig nach Venedig gelangt, wo er sich als Schüler Tizians, als Genosse Veroneses und Tintorettos den breiten Vortrag, die lockere Komposition, die laute Farbigkeit, die flackernde, tanzende Belichtung aneignete, die dann gesteigert und übertrieben seine Malweise äußerlich kennzeichnen. In Parma studierte er noch Correggios Helldunkel und rang in Rom mit den übrigen Manieristen um die erste Palme, die sein Ehrgeiz verlangte. Aber erst in Toledo fand er die Lebensluft, die seinem Innern zusagte. Hier unter den stolzen, verschlossenen Caballeros, den schlanken, blumenhaften Frauen, den fanatischen Mönchen und verzückten Schwärmern im wilden, leuchtenden Glanz der dortigen Kirchen wandelt sich seine Formen- und Gedankenwelt zur äußersten Manier (Abb. 378 u. 379). Nur in der Dämmerstimmung der Dome, in einer Umgebung von Gold, Jaspis, schwarzem Marmor, Weihrauch, Kerzenlicht und rollenden Gebetssalven wird man die relative Wahrheit seiner verzerrten, wabernden, gespensterhaften Figuren, seiner brennenden Farben, seiner grellen Lichter verstehen. Gleich seine ersten Bilder, die Himmelfahrt Mariä in S. Domingo und die Entkleidung des Herrn (el Espolio 1579) für die Kathedrale machten den tiefsten Eindruck. Toledo erkannte seinen Propheten. Es folgten Aufträge zur Ausschmückung ganzer Kirchen und sie hielten an bis an sein Ende. Menschlich anziehend ist sein Begräbnis





380. El Greco, Begräbnis des Grafen Orgaz. Mitte. Toledo. S. Tomé.



381. Velazquez, D. Juan d'Austria. Madrid.

des Grafen Orgaz in S. Tomé (1584) mit einem Kranz seiner Bildnisse (Abb. 380), darüber jedoch eine wilde himmlische Vision. Seit dieser Zeit steigert sich in seinen biblischen und legendären Bildern der geisterhafte Ton, das Überirdische der Erscheinung, die leichenhaften grauen und grünen Schatten, die kecken Farbenakkorde von Zitronengelb, Maigrün, kaltem Blau und branstigem Rot, die von einem Rauchschleier gedämpft, von scharfem, fahlen Licht übergossen werden. Der hl. Mauritius mit Genossen, der wirre, spukhafte „Traum Philipps II." im Eskorial, Taufe, Kreuzigung und Auferstehung Christi (Abb. 382) im Prado, der Abschied von der Mutter in S. Pablo, die Franzbilder in S. José, die Apostelreihen in der Kathedrale zeigen uns den Phantasten von Übertreibung zu Übertreibung schreiten. In seinen Alterswerken (seit ca. 1604) wie in der Himmelfahrt Mariä von S. Vincente Martir, in der Taufe Christi im Hospital de afuera in Toledo lohen die geisterhaften Figuren wie Fackeln zum Himmel und man fühlt die leidenschaftliche Sehnsucht des Griechen, in wildem Sturm eine völlig neue Ausdrucksweise der Malerei zu erschließen, und der großartige Schwung des Ganzen, hinreißende Effekte im Einzelnen, neuartige Farben- und Lichtwunder werden mit Recht bestaunt. Die zügellose Vergewaltigung der Natur, die mangelnde Harmonie der Kräfte wird man immer als peinlich empfinden. Seine Bildnisse, Mönche, Prälaten und Granden, sind nicht minder eigenartig, kalt, verschlossen, herzlos wie bissige Ketzerrichter. Grecos Arbeitsdrang war so stürmisch, daß er sich auch als Plastiker betätigte und bei seinem Tod 117 unverkaufte Bilder hinterließ. Seine ungewöhnliche Bildung machte sein Haus zum geistigen Mittelpunkt der vornehmen Kreise und sein Tod wurde als ein großer Verlust beklagt. Fraglos wirkte er auf seine Zeitgenossen durch die restlose Einfühlung in die verzückte spanische Frömmigkeit. In unsern Tagen hat er nach langer Vergessenheit eine Art Auferstehung erlebt als Vorläufer des Impressionismus, als erster der reinen Lichtmaler. Hierin berührt er sich mit dem größten Genie des spanischen Barock,



382. El Greco, Auferstehung Christi. Toledo. S. Domingo.

Velazquez, der sonst, in der Naturauffassung und Gedankenwelt, sein völliger Widerpart ist.

3. **Velazquez.** Die künstlerische Erziehung des Diego de Silva y Velazquez (1599—1660) gleicht der des Rubens. Wie dieser von zwei ganz verschieden gearteten Malern, von van Noort und Otto van Veen, unterrichtet wurde, so traten als Lehrer des spanischen Meisters nacheinander Herrera und Pacheco auf. Er ist vielleicht eben deshalb weder der Schüler des einen noch des andern geworden. In seinen frühesten Arbeiten, solange er in Sevilla weilte, erscheint Velazquez an kein Stoffgebiet gebunden. Er malte, wie es hier seit einiger Zeit schon üblich war, sog. Bodegoncillos, Buden- oder Küchenstücke, Szenen und Figuren aus dem Volksleben, in welchen Hausgerät und Eßwaren mit besonderer Liebe wiedergegeben werden. Das berühmteste Beispiel dieser Gattung ist der Wasserträger (Apsleyhouse London). Ein Wasserverkäufer (Aguador), die Hand auf den großen Krug gestützt, reicht einem Knaben das gefüllte Glas; ein älterer Mann, zwischen den Hauptfiguren sichtbar, hat bereits das Trinkgefäß an den Mund gesetzt. Schon in diesen Jugendwerken kommt der besondere Vorzug von Velazquez, das untrügliche Auge für die wirkliche Natur, zu voller Geltung. Er bewahrte es sich bis zuletzt und fügte allmählich noch eine wunderbare Herrschaft über das Licht und dessen Wirkungen hinzu.

Durch seine Berufung nach Madrid an den Hof Philipps IV. 1623 wurde er vornehmlich auf die Pflege des Porträtfaches angewiesen. Als Bildnismaler entfaltete er seine ganze künstlerische Größe und stellte sich den ersten Meistern Italiens und der Niederlande ebenbürtig zur Seite. Und doch wurde er nicht durch die natürlichen Reize seiner Modelle unterstützt. Der Mehrzahl nach sind die von ihm gemalten Personen durchaus nicht anziehend, manche sogar, wie die königlichen Hanswürste und Zwerge, welche der Hofgesellschaft zum Zeitvertreibe dienten und von Velazquez wiederholt gemalt wurden, geradezu häßlich. Die Häßlichkeit wird besonders bei den Frauen durch die plumpe Tracht und die Schminke noch gesteigert. Nur seiner scharfen Zeichnung, seiner lebendigen Auffassung, seinem nicht bestechenden, aber überaus wirkungsvollen, namentlich in den Fleischteilen der Natur staunenswert nahe kommenden Kolorit gelang es, diese Schwierigkeit zu bemeistern. Die Königsfamilie bis zu den jüngsten Infanten und Infantinnen (Taf. XI), aber auch die Zwerge und Narren des Hofes (Abb. 381) wurde von Velazquez porträtiert. Unter den übrigen Bildnissen sind Papst Innocenz X., den er während seines zweiten Aufenthaltes in Italien 1649 malte (in der Galerie Doria in Rom), der Herzog von Olivarez, der Kardinal Borgia in der Städelschen Galerie in Frankfurt, die „Dame mit dem Fächer“ (Hertford Galerie, London), in welcher der spanische Schönheitstypus am glänzendsten zur Geltung gelangt, und die als Frau des Künstlers bezeichnete Dame im Museum zu Berlin besonders geschätzt. Die Porträtgruppen bringen noch andere Vorzüge des Meisters, die geistvolle Komposition, die feine Luftperspektive und das Helldunkel, zu vollster Geltung. Die Abtonung der Farben in den vertieften Räumen, in welchen die Figuren angeordnet sind, die Weise,



Infantin Margarita.

Von Diego Velasquez. Madrid, Prado.

Förster & Borries, Zwickau



383. Velazquez, Die Spinnerinnen. Madrid.

wie das von verschiedenen Seiten einfallende Licht zu malerischer Wirkung ausgenützt wird, zeigen sein nie versagendes malerisches Genie. In erster Linie müssen unter den Porträtgruppen von Velazquez die sog. Ehrenfräulein (las meninas) im Prado zu **Madrid** genannt werden. Im Vordergrunde eines großen und tiefen Gemaches sehen wir Velazquez an der Staffelei stehen. Er schaut auf die Gruppe zu seiner Linken, auf die kleine Infantin Marie Margarita, welcher ein Ehrenfräulein ein Glas Wasser präsentiert. Rechts von dieser Gruppe sind zwei Zwerge mit einem großen Hunde dargestellt, mehr in der Tiefe erblicken wir eine Hofdame und ganz im Hintergrunde einen Kavalier, welcher eben die Tür geöffnet hat. Die „Ehrenfräulein" datieren aus dem Jahre 1656. Eine noch größere Wirkung üben die gleichfalls im Museum zu **Madrid** aufgestellten „Spinnerinnen" (Abb. 383). Im vorderen dämmerigen Raume sind fünf Frauen aus dem Volke bei der Arbeit, spinnen und haspeln die Wolle. Durch eine große Tür blickt man in ein zweites, von der Sonne beleuchtetes Gemach, in welchem ein farbiger Teppich von mehreren Damen geprüft wird. Während uns diese Gemälde in das gedämpfte Helldunkel innerer Räume führen, zeigt das unter dem Namen „die Lanzen" bekannte, in früherer Zeit geschaffene Bild, welches die Übergabe des Schlüssels der Stadt Breda an den spanischen Feldherrn Spinola darstellt (Abb. 384), die volle, klare, mit nicht geringerer Meisterschaft behandelte Tagesbeleuchtung. Um die Hauptperson haben sich rechts spanische Lanzenträger (daher der Name des Bildes) und links holländische Soldaten versammelt, in welchen die mannigfachsten Charaktertypen Ausdruck finden.

Trotz einer zweimaligen Reise nach Italien blieb Velazquez in Anschauungen und Formensinn doch ganz und gar Spanier. Dies beweisen am besten seine der antiken Welt entlehnten Bilder. Den griechischen Göttern streift er alles Ideale ab und versetzt sie auf den Boden



384. Velazquez, Übergabe von Breda. Madrid, Prado.

seiner Heimat. Die antike Lebensweise (Äsop, Menipp) erscheint ihm in den derben, bedürfnislosen spanischen Bettlern verkörpert. Die berühmtesten mythologischen Schilderungen sind die „Vulkanschmiede“, in welcher Apoll dem unter Zyklopen derben Gebirgssöhnen hämmernden Vulkan die Untreue seiner Gattin Venus berichtet, ferner sein „Bacchus“ (beide in Madrid). Das letztere Bild ist auch unter dem passenderen Namen: los borrachos, die Trinker, bekannt. Eine lustige Gesellschaft hat sich unter dem Vorsitze eines halbnackten, prächtigen Burschen zu einem Wettkampfe im Trinken zusammengefunden. Der Sieger wird unter lautem Beifall der Genossen mit einem Efeukranze gekrönt.

Der Kreis der Werke des Velazquez umfaßt auch Andachtsbilder, Jagdstücke und Landschaften. Er erinnert dadurch an die Niederländer, welchen er sich auch bei aller Eigentümlichkeit seiner Begabung und trotz der Verschiedenheit seiner Umgebung in der naturalistischen Auffassung und in der vorwiegenden Betonung der Koloritwirkung nähert. Auf moderne Künstler hat kein alter Meister einen so großen Einfluß geübt wie der mit seiner künstlerischen Persönlichkeit einzig in der spanischen Kunstgeschichte dastehende Velazquez. Seine malerischen Vorzüge wurzeln, wenn sie sich auch auf den hispanischen Volkscharakter stützen, zu sehr in seiner individuellen Natur, als daß sie sich hätten vererben können. Der Künstler, der als sein Schüler gilt, sein früherer Haussklave Juan de Pareja, zeigt in seinem berühmtesten Bilde (Madrid), der Berufung des Apostels Matthäus, einen frischen Realismus, eine kräftige Farbe; daß er aber Velazquez heimlich die Malweise abgesehen habe, davon legt das Werk kein Zeugnis ab. Weit eher dürfte des Meisters Schwiegersohn Juan Bautista Martinez del Mazo (um 1612—67)



385. Velazquez und Mazo, Ansicht von Saragossa. Madrid, Prado.

als glücklicher Nachahmer des Velazquez bezeichnet werden. Sein sicheres Hauptwerk ist die prächtige Ansicht von Saragossa (im Prado-Museum) mit Figuren von der Hand des Velazquez (Abb. 385). Er malte in dessen Atelier, verwandte dieselben Materiale und Modelle, lebte in derselben künstlerischen Atmosphäre, und so ist es kein Wunder, daß seine Werke, wie „Die Familie des Malers“ in der Wiener Galerie und viele andere sonst bisher unter des Velazquez' Namen gegangen sind. Freilich konnte er des Meisters Stil nur in täuschenden Äußerlichkeiten erreichen.



386. Murillo, Das Quellwunder (Der Durst). (Ausschnitt. Sevilla, Caridad.



387. Murillo, Ruhe auf der Flucht. Petersburg.

In dem anderen Hauptmeister der Sevillaner Schule, Francisco Zurbaran (1598—1662), kommt vor allem die herbe Strenge der religiösen Anschauung zum Ausdruck. Sein Hauptwerk ist die Verherrlichung des hl. Thomas von Aquino im Provinzialmuseum in Sevilla. Der an das Mönchische streifenden Gemütsweise entspricht bei allem äußeren Realismus die schwärmerische Andacht in seinen Gestalten und das sich leicht in das Düstere wandelnde Helldunkel in seinem Kolorit. Von milderen Empfindungen getragen, in den Formen weicher erscheinen die Gemälde des Alonso Cano (1601—67), wie seine Madonnenbilder (Kathedrale von Malaga, Pradogalerie) zeigen. Sein Johannes auf Patmos, sein Engel mit dem Leichnam Christi lassen freilich schon auf eine Ermüdung der nationalen Phantasie schließen. Sie nähern sich der im 17. Jahrhundert durchschnittlich beliebten Auffassung, ohne eine feste Individualität zu verraten.

4. **Murillo.** Die größte Popularität genießt unter allen spanischen Malern der jüngste Meister der Schule von Sevilla, Bartolomé Estéban Murillo (1618—82). In Deutschland ist er namentlich durch die in der Pinakothek zu München befindlichen Sevillaner Straßenknaben in weiteren Kreisen beliebt. Doch sind solche Straßenszenen von ihm nur selten und hauptsächlich nur in seiner früheren Zeit gemalt worden. Das Hauptfeld seiner Tätigkeit bildete die religiöse Kunst. Auch in dieser, und das sind gerade seine besten Schöpfungen, hat er die naturalistische Grundlage nicht aufgegeben, sondern einen frischen Volkston angeschlagen. So in mehreren heiligen Familien, welche durch einen kleinbürgerlichen gemütlichen Zug an holländische Darstellungen erinnern (Abb. 387), in der „Engelsküche“ im Louvre (an der Stelle des in Verzückung schwebenden Klosterkoches vollführen Engel die Küchenarbeit) oder in seinem „Traum“, der Schilderung des römischen Senators und seiner Gattin, welche vor dem Papste knien und ihm erzählen, daß sie im Traume den richtigen Platz für eine Marienkirche erblickt, ja selbst in seinen großen religiös-historischen Bildern. Das Wunder Mosis, welcher Wasser aus dem Felsen schlägt (Caridad in Sevilla), übt die größte künstlerische Wirkung durch die lebendige Schilderung der dürstenden Menschen und Tiere, welche sich herandrängen, um endlich Labsal zu



Die Kinder mit der Muschel.

Von B. E. Murillo. Madrid, Prado.





388. Murillo, Der heil. Antonius mit dem Christkinde. Berlin.

empfangen (Abb. 386). Ähnlich überrascht in dem Bilde des Almosen spendenden hl. Diego (Akademie S. Fernando in Madrid) die scharfe Charakteristik der Bettler und Krüppel, welche den Heiligen umgeben. Bis zur Wiedergabe des Abstoßend-häßlichen wagt sich Murillos unbefangener naturalistischer Sinn in der hl. Elisabeth, welche einem grindigen Knaben die Kopfgeschwüre abwäscht (Akademie S. Fernando in Madrid). Versöhnend wirkt in beiden Bildern die Kunst des Kolorits, der fein abgewogene Gegensatz des kühlen Silbertones, in welchem die Heiligen und ihre nächste Umgebung gehalten sind, zu der warm kräftigen Beleuchtung der Volksgruppen. Aber auch dem anderen Elemente der nationalen Phantasie, der leidenschaftlich sinnlichen Erregung in religiösem Dienste, der auf das höchste gesteigerten Empfindung angesichts kirchlicher Mysterien, wird Murillo wie kein anderer Meister gerecht. Diese Richtung vertreten zahlreiche Schilderungen von Visionen und ekstatischen Zuständen wie: der hl. Franziskus, welcher den Gekreuzigten zärtlich in seine Arme nimmt, und die „Vision des hl. Antonius" (dem auf den Knien liegenden Heiligen erscheint das von Engelscharen umgebene Christkind) in der Kathedrale zu Sevilla, der hl. Antonius mit dem Christuskinde in Berlin (Abb. 388). Aber auch die verklärte Schönheit der Himmelsbraut gibt er in den sog. Konzeptionen. Sie versinnlichen das Dogma der unbefleckten Empfängnis Marias und stellen die Madonna dar, wie sie von Engelreigen umgeben, in seliger Verzückung zum Himmel emporschwebt. In den besseren Exemplaren der häufig gemalten Konzeptionen (Museum zu Madrid, Eremitage in Petersburg, Louvre) übt die Auflösung der festen Umrisse (el vaporoso), die bei aller Leuchtkraft zarte Färbung, an das leise Zittern des Tones anklingend, eine mächtige Wirkung aus. Zu Lieblingen der Welt sind auch seine anmutigen Engel und heiligen Kinder geworden, in deren naivem Spiele sich frommes, sinnvolles Tun offenbart (Taf. XII).

Murillos Leben verlief überaus einfach. Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in Madrid, wo er Velazquez und die großen Niederländer und Italiener studierte, wirkte er un-



389. Goya, Doña Antonia Zarate. Madrid.



390. Goya, Die Weinlese. Teppichkarton. Madrid.

ermüdlich in Sevilla, eine große Fruchtbarkeit entfaltend, die ihn besonders in der letzten Zeit zuweilen zu flüchtiger Arbeit verleitete.

5. **Goya.** Francisco Goya (1746—1828), der nach langem Schlaf die spanische Malerei wieder aufweckte, ist eine Erscheinung voller Gegensätze und Wirrnisse. Von Natur eigenwillig, leidenschaftlich starrsinnig, ein andalusischer Bauer, muß er sich zur Feinarbeit des Malers, zur technischen Vollendung eines Werkes förmlich zwingen. Von Beruf und Stellung Kirchen- und Hofmaler, ist er innerlich Spötter, Empörer und radikaler Volksmann; nach Erziehung und Bildung ein letzter Trieb des Rokoko, sieht er die alte Kultur in den Zeitstürmen untergehen, hilft er selbst am stärksten bei der Zerstörung der alten Kunstwerte; im Herzen gepackt und überwältigt von den Gegenständen, den Ereignissen, der immer düster werdenden Gegenwart und den wachsenden Grausamkeiten seiner Phantasie wird er vom künstlerischen Genius gereizt, auch in der Form und der malerischen Erscheinung ein Höchstes zu leisten und seiner Zeit weit voraus ein Neuland zu betreten, wo ihn nach einem Menschenalter der Vergessenheit die französischen Impressionisten wieder entdeckten und als Bahnbrecher begrüßten. So ist er der einzige geblieben, der über den großen Bruch hinüber den Weg fand und die beiden Jahrhunderte verbindet, „der letzte der alten und der erste der modernen Meister". Sein Werk ist in einem Leben, das an Länge und Rastlosigkeit dem Goethes gleichkommt, sehr groß und sehr ungleich. Es gibt Sachen, die roh, wüst und barbarisch, „fast unappetitlich" hingefegt sind, andere von lustloser Gleichgültigkeit und ein Rest von erstaunlich schöner und reiner Wirkung.

Er selbst nennt Rembrandt und Velazquez als seine eigentlichen Lehrer. Von Rembrandts Bildern hat er kaum etwas gesehen, nur seine graphischen Arbeiten und Zeichnungen stehen in dessen Bann. Von Velazquez hat er den Blick fürs nüchterne Leben, für Tonwerte der Farben, für die Lichteindrücke. Er hat dabei verschwiegen, daß er in seiner Jugend mit Mengs und



Der Maibaum.

Von Francisco de Goya. Berlin, Nationalgalerie

Förster & Borries, Zwickau





391. Goya, Die Inquisition. Madrid, Akademie.

Tiepolo in Madrid zusammen arbeitete. Und gerade dem alten Tiepolo verdankt er seine Palette von hellen, lustigen, oft knallenden Farben, die er bald persönlich zu steigern und zu kontrastieren lernte, Mengs aber, der damals die königliche Teppichfabrik neu organisierte, die ersten Aufträge, die seiner eigensten Begabung entsprachen. Denn lassen wir seine gleichgültigen Kirchenfresken (seit 1771) beiseite, so fesseln die 45 Kartons für Teppichwebereien nicht nur gegenständlich und malerisch, sondern auch entwicklungsgeschichtlich. Sachlich sind sie noch reines tändelndes Rokoko, von einem Spanier gesehen, Spiel, Tanz, Flirt, Spaziergänger, Serenaden, ländliche Arbeit (Abb. 390), galante Herren, übermütige Mädchen, Wäscherinnen, Stierkämpfer, Handels- und Bettelvolk. Die Farbe ist so dreisthell, freudig jubelnd wie bisher weder bei den Franzosen noch bei den Venezianern, man möchte sagen bäurisch froh, wenn nicht das Schreien durch erstaunliche Mittel auf himmlische Heiterkeit gestimmt wäre. Die Entwicklung des Meisters ward aber durch die Wirkung der ausgeführten Stücke mehr und mehr aufs Flächige, Breite und malerisch Wirksame hingedrängt. Dies spürt man gleich an den Tafelbildern dieser ersten Zeit, die ähnliche heitere Gegenstände, Volksfeste wie die köstliche Romeria di San Isidro, tolles Karnevalstreiben wie das „Begräbnis der Sardine“, Prozessionen, Picknicks u. dergl. behandeln. Daneben tauchen aber auch die ernsten und spukhaften Vorwürfe auf, der Blocksberg, der Geisterspuk, der Hexensabbat, die Prozession der Geißler, das Narrenhaus.

Seit 1788, dem Regierungsantritt des stumpfsinnigen Karl IV. und der lasterhaften Louise von Parma, nimmt Goyas Malerei die entschiedene Wendung zum Satirischen. Die Hofbilder dieses Paares scheint er mit innerm Haß gemalt zu haben, wenigstens kann man sich eine grausamere Verhöhnung des Königtums als das hexenhafte „Luise mit ihrer Hofdame“ nicht denken. Auch



392. Goya, Die Parzen. Aus den Caprichos.

die Stierkämpfe, die Irrenhaus- und Folterszenen (Abb. 391) werden ihm zu Dokumenten scheußlicher Massensuggestion. Pestkranke im Gewölbe, Banditen in der Höhle schließen sich an. Sein ganzes Gefühl wurde aber durch die Kriegsgreuel von 1808 bewegt. Er sieht nicht die Helden und Siege, sondern die Schrecken, die Opfer, die hilflose Verzweiflung. Die großen Gemälde wie die Erschießung Aufständischer im Morgengrauen, die Pulverbereitung im Walde und die Radierungsfolge „desastros de la guerra“ sind blutige Anklagen an die Menschheit. Versöhnlicher klingen nur einige der alten heiteren Töne fort, wofür die frische kecke Wasserverkäuferin, der Scherenschleifer, die Majas auf dem Balkon und die beiden Majas auf dem Polster, die Nackte und die Bekleidete genannt seien. Als nun aber 1815 mit Ferdinand VII. die finsterste Reaktion in Spanien wiederkehrte, die Verfolgungen und Inquisitionen sich ganz mittelalterlich austobten, da trieb es (1822) den alten Meister aus seinem Vaterlande nach Bordeaux, wo er 1828 starb. Für seine durch Taubheit noch verwüstete Stimmung sind die Wandbilder aus seinem Landhaus bezeichnend, „Höllen- und Hexenspuk, sinnbildliche Menschenfresserei und wüste Mordgier“.

Die Bildnisse Goyas haben immer etwas Besonderes. Steife, spanische Haltung, gespreizte Fußstellung auf hohen Stöckelschuhen, das Gesicht meist geradaus, ist den älteren ganzen Figuren eigen, die Damen merkwürdig blaß, blutleer, in lockeren Haaren, duftigen Musselinen und Spitzen. Ein kräftiger Farbendrucker auf Haarschleifen, Gürteln, Bändern macht das Ganze fertig. In den neunziger Jahren wird seine Auffassung wirklicher, die Stoffbehandlung täuschender, die Luft umher weicher. Die Familie des Herzogs von Osuna, seine Freundin die Herzogin von Alba, der Jesuit Llorente, die schöne Buchhändlersfrau sind derartige Meisterwerke. Wo es ihm auf das Geistige im Menschen ankommt, in den Brustbildern, erreicht er fast die bohrende Tiefe Rembrandts (sein Schwager Bayeu, der blinde Onkel Paquete, der Husarenoffizier von 1815, Senora Cean Bermudez).

Erst die Radierungen machen sein Bild vollständig. Nach Tiepolos Vorgang begann er mit 83 Blättern von „Einfällen“ (Caprichos; Abb. 392) 1794—98. Es sind meist trübe Gesichte von Elend, Eitelkeit, spukhaften Fratzen und Häßlichkeiten, die in blödsinnigen, vertierten alten Weibern gipfeln. Grausiger und wilder, boshafter und höllischer sind diese Betrachtungen in den „Träumen“ (Sueños, meist Proverbios genannt 1815, 21 Blatt) fortgesetzt. Die entsittlichende Blutspielerei der Stierkämpfe schildert er in der Tauromaquia (1808—15, 53 Blätter), die Schrecken und Leiden des Krieges in den Desastros de la guerra (1810—20, 82 Blatt). Sind diese Eindrücke auch peinlich und beängstigend, so kann man doch nur mit Beschämung an den armseligen künstlerischen Niederschlag denken, den die Kriegs- und Schreckenszeit etwa in Deutschland hinterlassen hat.



393. Levau. Das Institut de France (Akademie) in Paris.

C. Frankreich.

1. Die Baukunst.

Auf Kosten aller seiner Nachbarn stieg Frankreich im 17. Jahrhundert zur Vormacht Europas empor, um sich in der Größe des Sonnenkönigs selbst zu berauschen. Und wie das Zeitalter Ludwigs XIV. in der Auffassung der Staatskunst, der Bildung, des Geschmacks, der Dichtung und der Lebensführung langsam die Vorherrschaft der italienischen Kultur ablöste, so klärte sich auch das Barock zu einem französischen Hofstil, der vielfach mustergültig für Europa wurde und in seiner Weiterbildung, im 18. Jahrhundert, geradezu als neuer Stil, als Rokoko, auftritt. Innerhalb der allgemeingültigen Formeln sind für die Franzosen zwei Merkmale wichtig. Einmal die verstandesmäßige und wissenschaftliche Bewältigung der Aufgaben. Nirgends und niemals ist mehr über Baukunst geschrieben und gestritten worden als in dem Jahrhundert von 1650—1750, und kein Volk hat das italienische Barock kritischer betrachtet, selbständiger aus den echten Quellen der Antike geschöpft als das französische. Und zweitens die Richtung auf vornehme Bequemlichkeit und Nutzlichkeit des Innern. War der italienische Palast auf ruhmredige Schaustellung entworfen, die Wohnungsräume meist eng und unbequem, so gingen die Franzosen vom Grundsatz der Wohnlichkeit aus und dachten zuerst an eine Reihe von Zimmern, die nach Lage, Größe, Ausstattung und Verbindung dem täglichen Gebrauch dienten. Eine förmliche Wissenschaft bestimmte, was der gute Ton, das verfeinerte Wohlleben, der Personenkultus und das Zeremoniell erforderten. Besonders mustergültig erschien hierin das Hotel der Marquise von Rambouillet Mitte des 17. Jahrhunderts, wie überhaupt die Ansprüche der Frau, der großen Dame im Hausbau derart stiegen, daß sie dem Herrn als gleichberechtigt galt. Bald war es feste Gewohnheit, die „schöne Etage" so zu teilen, daß die beiderseitigen Fluchten (die große Enfilade bestimmter Zimmer: Schlafzimmer, Boudoir, Kabinett, Sprechzimmer, Vorzimmer) sich in den gemeinsamen Räumen (Speisesaal, großer Salon) begegneten. Demgemäß haben die französischen Meister ihr Bestes auch im Innenbau und der Dekoration geleistet. Ja es galt als vornehm, die Schauseiten nach außen so einfach wie möglich zu halten und etwaigen **Fassadenprunk nur an der Gartenseite anzuwenden.**

Die Franzosen benennen die Epochen nach ihren Herrschern, Stile Louis XIII. (Frühbarock) 1623—43; Louis XIV. (Hochbarock) 1643—1715; Régence (frühes Rokoko) 1715—23 resp. 1725; Louis XV. (volles Rokoko) 1735—70.

1. **Das Frühbarock (Louis XIII.)** 1625—42. Jacques Lemercier (1585—1654), Schüler des Sal. Debrosse, dann in Italien gebildet, Günstling Richelieus und seit 1618 Bau



394. Lemercier, Kirche der Sorbonne in Paris.

meister des Königs, führte zunächst in Lescots Geist das Louvre weiter (S. 75) und legte den Kern eines neuen Jagdschlosses an, des nachmals so berühmten Versailles (Abb. 395). Blieb er hierbei wesentlich noch der Renaissance treu, so bezeichnet seine Kirche der Sorbonne den Übergang zum Barock (Abb. 394). Es ist eine Kreuzkuppelkirche von bester äußerer Wirkung und innerer Straffheit, die Hauptfassade eine Variation von S. Susanna in Rom, die äußere Kuppel stark überhöht und wie nun meist in Holz. — Louis Levau (1612—70) ist mit Lemuet der Schöpfer des neuen flügellosen Schloßtypus, den er am klarsten in Vaux-le-Vicomte bei Melum (1643) verkörperte: In der Mittelachse ein Treppenhaus und ein ovaler Gartensaal, hieran beiderseits zwei Reihen Zimmer, deren Bestimmung und Verbindung geistreich ausgeklügelt ist. Das Schloß und der Park, die erste Anlage Lenôtres, begeisterten Ludwig XIV. so, daß er sie in Versailles nachzuahmen und zu überbieten suchte. Daneben baute Levau noch zahlreiche Stadtpaläste, an den Tuilerien die beiden Eckpavillons (Marsan und de Flore), am Louvre den Schluß der beiden Längs- und den ganzen Ostflügel, wobei er den Vorgängern soweit treu blieb, daß er nur am südlichen Mittelpavillon zur „großen Ordnung" griff. Neu und großartig war der Gedanke, mit dem Collège Mazarin (1660) einen Halbrundplatz zu umfassen, wobei die Mittelachse durch die Kuppelkirche (jetzt Institut de France) betont ist (Abb. 393). Inzwischen hatte der Sonnenkönig sich in Versailles verliebt und eine große Erweiterung, doch mit Schonung des alten Jagdhauses, beschlossen. Levau fand sich dazu geschickt, indem er 1661 den Kern zu erweitern und förmlich zu ummanteln begann. Dies zweite Versailles muß nach alten Ansichten eine reizende Anlage gewesen sein, locker gruppiert und wieder mit dem doppelten Gesicht, französisch an den Hofseiten, italienisch nach dem Garten, wo zwei Flügel mit „großer Ordnung" einen Balkon einschlossen. Nach Levaus Tode arbeitete sein Schüler Franz Dorbay nach dessen Plänen weiter, aber bald setzte die Erweiterung ins Riesenhafte ein, die den Reiz des Ganzen und vieles Einzelne vernichtete.

Bedeutender und anziehender als der mehr theoretisch fruchtbare Pierre Lemuet ist dann François Mansart (1598—1666), in welchem noch einmal die reine, einfache Baugesinnung der Renaissance auflebt. Sein weltliches Hauptwerk ist Schloß Maisons-sur-Seine, eine verfeinerte Nachahmung von Vaux-le-Vicomte, im Aufriß ungemein edel, ernst und ganz altfranzösisch in den steilen Dächern und hohen Kaminen. In andern Schlössern und Stadthäusern



395. Lemercier u. Levau, Marmorhof des Schlosses Versailles.

wandte er gern das gebrochene Dach mit den Dachfenstern (Mansarden) an, das von ihm seinen Namen hat. Die Abteikirche Val de Grace in Paris begann er 1645, eine sehr geschickte Dreiapsidenanlage mit Kuppel und Langhaus, das Äußere vorzüglich malerisch und volltönend. Aber unhöfischen Sinnes wie er war, verlor er die Leitung und die Vollendung fiel Lemuet zu, der sich unschöne Änderungen erlaubte. In der Schloßkapelle von Frênes findet man die reine Idee Mansarts verkörpert. Ein anmutiges Beispiel des Übergangs aus der bürgerlichen Sphäre ist das Rathaus zu Reims (1627—36), echtestes Louis XIII. mit ganz dünner barocker Beimischung.

2. **Das Hochbarock (Louis XIV.)** 1661—1715. Im Anfang dieser Periode sind die Einströmungen und Anläufe des Romanismus stärker, aber dem hochgespannten Volksbewußtsein gelingt es, sie durch Läuterung zu französieren oder auch abzulehnen. Die theoretischen und wissenschaftlichen Strebungen erhielten 1671 durch die Gründung der Bauakademie ihren Mittelpunkt. Und für die anfängliche Unruhe der Meinungen ist der Streit um die östliche Louvrefassade bezeichnend. Ein Plan Levaus war als veraltet abgelehnt worden. Nach weiteren erfolglosen Versuchen wurde Bernini 1664 berufen, der einen mächtigen Aufriß in römischem Sinn lieferte, ohne Glück und Beifall. Nun trat Claude Perault (1613—88) mit einer geschickten Vermittlung auf den Plan (Abb. 396). Er löste die schweren Massen Berninis auf, verzierlichte und belebte das Ganze durch allerhand Mittel und fand damit solchen Anklang, daß er auch die lange Südseite um des Einklangs willen mit einer großen Pilasterordnung verkleiden durfte. Es war ein halber Sieg des Romanismus. Er wurde ergänzt und doch auch wieder entwertet durch die Tätigkeit Lebruns. Charles Lebrun (1619—90), zugleich Maler und Bildner, hatte seine Schulung in Italien, vornehmlich durch Peter v. Cortona empfangen und hatte seit 1646 als Ziermeister an der Ausstattung der Bauten Levaus und Mansarts Hervorragendes geleistet, als ihn Ludwig XIV. kennen lernte und das seltene Talent in den größten Wirkungskreis stellte, an die Spitze der „Gobelinfabrik", die aber nach und nach alle Ausstattungskünste vereinigte. Mit ihren Kräften hat Lebrun fieberhaft gearbeitet, die Techniken, Verbindungen und Formeln geschaffen, die alle Folgenden benutzten und all die Prunkräume der königlichen Schlösser hervorgezaubert, die Prachtsäle und die Spiegelgalerie in Versailles, die Apollogalerie des Louvre (Abb. 397) u. a., worauf die Franzosen noch heut und mit Recht stolz sind. Architekturglieder, Marmor, Stuckrahmen der feinsten und vornehmsten Einzelbildung,



396. Cl. Perault, Fassade des Louvre mit der Großen Kolonnade.

Malerei und Plastik, Farbe und Vergoldung sind zu einer vornehmen Gesamtwirkung vereinigt, welche höchste Pracht und Verschwendung, aber keinen Schritt der Laune oder Formlosigkeit erlaubt. Es ist ein Barock der Ordnung und Sauberkeit.

Die gleiche Richtung, nur etwas strenger und nüchterner, wurde der Akademie durch ihren ersten Leiter François Blondel (1617—86) aufgeprägt, der vorher Artillerist gewesen war und Theoretiker blieb. Seine einzige größere Schöpfung, die Porte St. Denis in Paris, ist eine ganz reine und herbe Vorfrucht des Neuklassizismus. Durch seine Pläne und Lehrbücher wirkte er bestimmend auch auf Deutschland. Die Rolle Levaus und das Amt als oberster Landbaumeister übernahm Jules Hardouin Mansart (1646—1708), ein Großneffe des älteren Mansart, der die Reinheit seines Onkels mit der Fülle und Pracht Lebruns, die akademische Schulung mit einer überaus fruchtbaren und vielseitigen Gestaltungskraft zu verbinden verstand. Ihm fiel vor allem die zweite Erweiterung von Versailles zu, das Ludwig XIV. nun endgültig als Residenz und Regierung auszubauen begann und womit er verführerisch auf die großen und besonders die kleinen Höfe Deutschlands wirkte. Die riesigen Seitenflügel (Abb. 399), die heutige Gestalt der Gartenfront, die Schloßkapelle, viele der Prachtsäle, die ganze äußere Umrahmung gegen die Stadt und den Park sind sein Werk. Der Bauplatz war zeitweise von 30000 Arbeitern belebt, viele ältere Kunstwerke wurden unbarmherzig vernichtet, unter den neuen behauptet die Schloßkapelle (1699—1710) den ersten Rang. Und als Neuschöpfung im Gebiet der Schloßbaukunst das große Trianon (Abb. 400). Dies war vorher (1670) in wenig Monaten als duftiges Porzellanhäuschen zum Frühstücken, innen ganz Delfter Farbenstimmung, hervorgezaubert worden. 1687 mußte Mansart einen breiten, eingeschossigen bunten Marmorpalast errichten, der der letzten Stimmung Ludwigs entsprach. Die Majestät bedarf nach den Festräuschen der Einsamkeit, sie darf keine Treppen steigen und niemand darf über dem heiligen Haupte wohnen. Mansart hat alles getan, um die lange einschossige Fassade zu beleben und die Zimmerfluchten mit Vielfältigkeiten wechselreich zu machen. Der Hauptreiz liegt in der Umgebung, der Gartenkunst, und heut mehr als früher in der träumerischen Stimmung



397. Lebrun, Die Apollogalerie im Louvre.



398. Mansart, Schlafzimmer des Königs in Versailles (1701).



399. Gesamtansicht des Schlosses zu Versailles.

verblaßter Größe. Die letzte und in gewissem Sinn die größte Schöpfung des Meisters war der Invalidendom in Paris, vollendet 1706, wieder eine Kreuzkuppelkirche, innen und außen über die Pariser Vorbilder gesteigert, eine der schönsten Barockkirchen überhaupt.

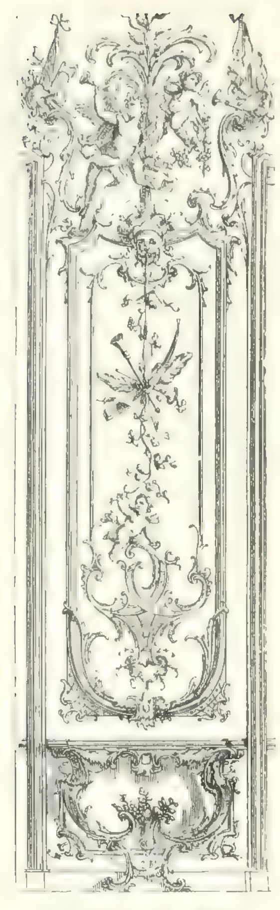
Das Kunstgewerbe. Die Gründung der Gobelinmanufaktur, ihre Erhebung zur „manufacture royale des meubles de la Couronne" durch Colbert 1662 war eine epochemachende Tat, welche dem französischen Kunstgewerbe für Menschenalter eine herrschende Stellung in Europa sicherte. In der Manufaktur fanden Künstler und Kunsthandwerker aller Art: Bildhauer, Maler, Ebenisten, Goldschmiede, reiche Beschäftigung und Unterweisung. Denn dem Eintritte in Spezialwerkstätten ging ein sorgfältiger Zeichenunterricht voraus. Schon dadurch, daß hier die schönsten Möbel für das Versailler Schloß geschaffen wurden (Abb. 398), glänzende Aufgaben von allen Seiten zuströmten, mußten die Kräfte der Arbeiter angespornt werden. Die technische Tüchtigkeit der Werkleute regte wieder Künstler an, Entwürfe zu zeichnen und sich zu dem Kunsthandwerke in eine engere Beziehung zu setzen. Zu den berühmtesten Musterzeichnern gehörte Jean Bérain (1639—1711), welcher von den Raffaelischen Grotesken den Ausgangspunkt nahm, diese aber üppiger, oft freilich auch schwerfälliger zeichnete, auf Pflanzenmotive fast völlig verzichtete, übrigens auch selbst unmittelbar die Dekoration von Prachträumen in die Hand nahm; ferner Jean Lepautre (1617—82), ursprünglich zum Tischler bestimmt, von wunderbarer Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit (ungefähr 2700 Blätter hat er gestochen oder erfunden); der auch als Bildhauer und Holzschnitzer in Toulon tätige Bernard Toro († 1731), von dem wir mehrere Hefte „dessins à plusieurs usages", voll von leicht erfundenen Kartuschen, Masterons, Vasen, Ornamenten, besitzen, und endlich Daniel Marot, der als Hugenot nach Aufhebung des Edikts von Nantes flüchtig in Holland 1712 seine „Gedanken zum Gebrauche für Architekten, Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Gärtner und andere" herausgab.

Möbel. Einen in französischen Augen unerreichbaren Ruhm haben die Möbel Stil Louis XIV., die unter dem Namen Boullearbeiten zusammengefaßt werden. Charles André Boulle (1642—1732), einer alten Pariser Ebenistenfamilie entsprungen, ging von der schon früher bekannten und auch in Deutschland vielgeübten Intarsia und Marketerie aus, begnügte sich aber nicht mit der eingelegten Arbeit in verschiedenen Holzarten, sondern zog zur Einlage in die Ebenholzflächen Schildpatt, Elfenbein, Kupfer heran. In den Ornamenten vielfach von den eigentlichen Dessinateuren, wie Bérain und anderen, abhängig, weiß Boulle doch stets die Motive der Fläche glücklich anzupassen und ihnen den malerischen Charakter zu wahren. Die von Boulle begonnene Dekorationsweise wurde von seinen Söhnen fortgesetzt und erhielt sich das ganze 18. Jahrhundert hindurch. Technische Vollendung und wirklich feiner Geschmack — auch in den kleinen angesetzten plastischen Verzierungen — wird aber nur in den ältesten Boullemöbeln gefunden.



400. J. H. Mansart, Trianon vom Kanal gesehen.

3. **Das frühe Rokoko (Régence)** 1715—35. Schon mit Beginn des neuen Jahrhunderts erschlafft die große Baugesinnung und alle erfinderischen Schaffenskräfte werfen sich auf die Innenkunst. Das Rokoko ist wesentlich Raumschmuck. Der Führer, man kann beinahe sagen der Erfinder des Régence ist Gille-Marie-Oppenort (1672—1742), von Geburt Niederländer, durch Hardouin Mansart und dann in Italien gebildet, wo er sich dem späteren freieren Barock öffnete. Er wurde der Vertrauensmann des Regenten bei der Ausstattung des prunkvollen Palais Royal, das 1871 der Kommune zum Opfer fiel. Hier schuf er den neuen Stil, der nun als Muster des guten Geschmacks alle Welt eroberte. Es ist etwas ganz anderes als die geschwollene Stuckmanier Italiens. Ohne auf die Baulinie (Flachpilaster, Sockel, Friese) zu verzichten, bestreitet Oppenort die Gliederung wesentlich mit einem mehrfachen, ineinandergeschalteten Rahmenwerk, das oben und unten leicht und anmutig in pflanzliche Motive und Muscheln (rocail, daher der Name) zusammenläuft und in der Mitte die beliebten Symbole und Embleme aller menschlichen Tätigkeiten, oft auch Gemälde dieses Sinnes trägt. In dem unerschöpflichen Reichtum dieser Erfindungen, in der gesuchten Tönung und Farbenwahl liegt der Hauptreiz des Rokoko (Abb. 401). Und es ist besonders anziehend, daß die anfänglich noch vorherrschende Stilisierung immer mehr den reinen Naturformen weicht. Niemals hat im Bauschmuck die Pflanzenwelt so breite und naturhafte Herrschaft gewonnen wie im Rokoko (Abb. 402). Einen wichtigen Anteil an der Ausbildung und Verfeinerung des Stils hat auch Robert de Cotte († 1735), der Nachfolger Hardouin Mansarts als erster königlicher Baumeister. Er war im Hausbau ebenso auf neue geschicktere Grundlösungen wie auf wechselvollen und anmutigen Innenschmuck bedacht. Von seinen Pariser Stadthäusern ist das Hotel de la Brillière (jetzt Banque de France) berühmt, deren Galerie als Muster des Stils Régence gilt. Aber auch in **Versailles, Trianon u. a. war er als Bauleiter und Dekorateur viel beschäftigt. So rühren** die erzbischöflichen Paläste in Verdun und Straßburg von ihm her und man kann verfolgen, wie er auch daran statt der alten geradlinigen und schweren Gliederungen das leichte Rahmenwerk um Fenster und Türen legt und Emblemgehänge auch außen als Wandschmuck benutzt. Seine Kirchen (Oratoire, St. Roch in Paris) sind dagegen unpersönlich, reinlich akademisch, wie überhaupt die Außenarchitektur großen Stils mehr und mehr von Nachahmungen und Schul-



401. Cuvillés, Wanddekoration. Um 1740.

überlieferungen zehrt und schon jetzt einer auffälligen Vernüchterung zuneigt. Dazu gehört es, daß jetzt Architekten wie Leblond († 1719) für treppen- und dachlose, eingeschossige Schlösser wie Trianon in Schriften und Werken Propaganda machten.

4. **Das reife Rokoko (Louis XV.)** 1735—70. Mit zaghaften Schritten hatte sich einst in der Hochrenaissance die Architektur in das Haus, in die Zimmer geschlichen. Ein langer Umweg war nötig, bis man den Mut fand, sie ganz daraus zu verbannen. Im Jahrzehnt von 1725 bis 1735 wird dieser Schritt getan. Schon de Cotte hatte in seinen letzten Arbeiten das Rahmenwerk in Verbindung mit Spiegeln, Gemalden oder Wirkteppichen allein benutzt. Antoine Watteau († 1721) und andere Maler hatten besonders zierlich umrahmte und mit Grotesken, Chinesereien und ähnlichen Tandeleien gefüllte Wandfelder geschaffen. Aurèle Meissonnier († 1750), der in Turin von Guarini mit einer gewissen Frechheit getränkt war, zog wenigstens in seinen Entwürfen und Musterbüchern die letzten Folgerungen. Da ließ er die unstilisierte Natur mit voller Freude einströmen, da durchbrach er die ängstliche Symmetrie, um beständige Abwechslungen und Ungleichmäßigkeiten einzuführen. Selbst die gerade Linie des Rahmens wird mehr und mehr verbannt und zwar mit Hilfe des Muschelwerks. Man muß diese interessante Entwicklung in einem größeren Sammelwerk („Formenschatz") verfolgen, wie die Naturmuschel sich wandelt, streckt, die Rahmenleiste erst einfaßt, dann unterbricht, dann ersetzt, wie sie sich mit Zacken, Flammen, Felswerk mischt und verbindet, und in ihrer dehnbaren, teigigen Schmiegsamkeit das eigentliche Gerippe der Dekoration ausmacht. Blumen, Kränze, Fruchtgehänge, Vögel, Masken, Embleme und hunderterlei Naturdinge werden mit Laune und Grazie hineingeflochten (Abb. 403). In den ausgeführten Werken ist Meissonnier doch zahmer, so in seinem selbstentworfenen Maison Bréthous in Paris, wie auch ein kecker, in lauter Kurven gezeichneter Entwurf für die Fassade von S. Sulpice mit Entrüstung abgewiesen worden war. Aber sein Formenschatz setzte sich überall bei den Jüngeren durch. Daß Maler wie Boucher und Vanloo ihr feines, auf lauter zarte und schmeichelnde Töne gestimmtes Farbenempfinden in den Dienst der Dekoration stellten, war dabei vom höchsten Wert.



402. Ranson, Gemalte Täfelung. Um 1760.

Der Großmeister des reifen Rokoko ist Germain Boffrand (1667—1754). Er war gerade umgekehrt streng in seinen Schriften und leichtfertig in den Werken und wieder gern volltönend



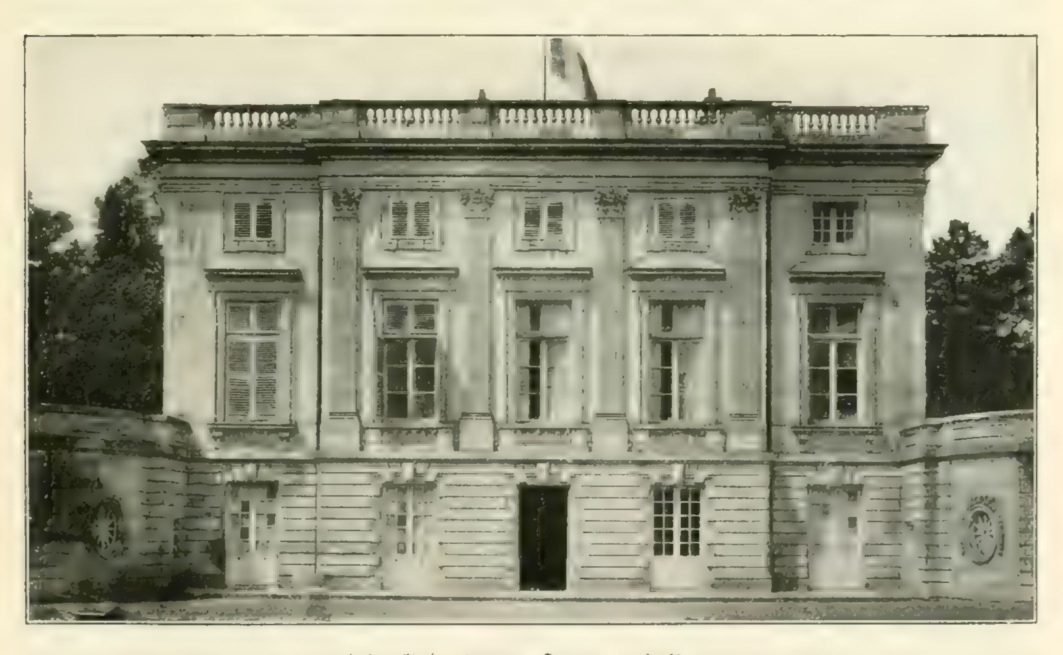
403. Verberckt, Uhrsaal in Versailles. 1760.



404. Großes Kabinett der Marie-Antoinette in Versailles.

mit großen Aufmachungen im Außenbau, frei, graziös und spielend in der Innenkunst. Man lernt ihn am besten in Paris in den Hotels Montmorency und Soubise kennen. Eine großzügige Tätigkeit entfaltete er schließlich als Lothringscher Hofbaumeister in Nancy, wo er die Kathedrale, das herzogliche Schloß und die riesige Weite des Stanislausplatzes schuf.

Mit Aufzählung der großen Gefolgschaft wollen wir nicht ermüden. Wichtiger sind einige allgemeine Beobachtungen. Zunächst ist im Profanbau die Stimmung für den großen Apparat im Schwinden. Aus dem Genußleben und der steifen Etikette flieht man ans Herz der Natur.



405. Gabriel, Klein Trianon. Hofseite.



406. Der Konkordienplatz in Paris und Blick auf die Madeleine.

Man liebt die kleinen, einsamen Landschlößchen, deren Namen: Eremitage, Solitude, Monrepos die allgemeine Sehnsucht bezeichnen. Klein-Trianon in Versailles 1762—64 von Gabriel für die Pompadour geschaffen, ist dafür bezeichnend (Abb. 405). Aber nach der sentimentalen Operettenschäferin flüchtete Marie Antoinette noch tiefer in die Natur hinein. Das Bäuerliche, der Hausfrieden von Hütten und Mühlen war die letzte Sehnsucht. Man spielte Schäferin mit Lämmern an zartseidenen Bändchen und trank Kaffee in Meiereien und Molkereien, die künstlich roh und moosbedeckt gemacht wurden.

5. **Der Klassizismus. (Louis XVI.)** Unvermittelt neben dieser Natursucht steht der Graecismus. Oder vielmehr man glaubte in dem allmählich bekannten und gewürdigten reinen griechischen Bauwerken den gleichen ungetrübten Natursinn zu finden. So wenig barock die Franzosen im eigentlichen Verstande gewesen waren, so frühzeitig und peinlich glaubten sie die Abwege des Stils erkannt und den Weg zur Umkehr gefunden zu haben. Schon 1732 machte Gervandoni mit der rein klassisch gezeichneten Fassade von St. Sulpice sieghaften Eindruck. 1737 erregte Jacques Germain Soufflot mit dem einfach puritanisch gehaltenen Hotel Dieu in Lyon Aufsehen; 1755 entwarf er die Genovevakirche für Paris, die 1764—81 erbaut wurde, das heutige Pantheon. Eine Vermittlung zwischen den ringsum kahlen Mauern und dem reichen Tempelgiebel, der jetzt überhaupt die Phantasie der Architekten in erster Linie beschäftigt, ist nicht versucht. Ebenso unvermittelt schwebt die Kuppel über dem Hause. Nur die Vordersicht und die Fernwirkung sind bedeutend. Das Innere ist durch die reine, reiche Gliederung der Stützen und Gewölbe weit anmutiger und weihevoller als die meisten Kuppelkirchen des Barock. Den letzten Schritt, eine christliche Kirche in die Haut eines griechischen Tempels zu stecken, wagte Pierre Contant d'Yvri 1764 in der Madeleine, die unter Napoleon I. wieder abgerissen und noch griechischer erneuert wurde. Eine bezeichnende Erscheinung ist auch der Konkordienplatz, den Jacques Ange Gabriel 1754 für Ludwig XV. entwarf mit einer riesigen Palastfront, woran die Perraultsche Louvrefassade wieder auftaucht (Abb. 406). Der Platz selbst, der um ein Denkmal des Königs angelegt war, ist seitdem stark verändert worden. Gabriel war außerdem noch sehr vieltätig. Für die Pompadour, die der Stilreinigung besonders günstig war, baute er Klein-Trianon, in Versailles das Theater, in Compiègne das erneuerte Schloß und leitete viele Neuausstattungen der königlichen Schlösser. Denn ehe sich das Rokoko noch ausgelebt hatte — wir werden den letzten Äußerungen in Deutschland begegnen — war die unruhige Gesellschaft für die griechische Reinheit auch im Innern entflammt. Säulen, Gebälke, Bildfriese und Nischen mit Statuen, Kassettendecken und die ganze Symbolik des griechischen Geistes hielten ihren Einzug. Die grade Linie herrschte



407. Versailles. Die großen Wasserkünste.

durchaus und in den Farben treten bestimmter Weiß und Gold mit den Tönen chinesischer Lackarbeiten hervor. Dies hat sich dann in den intimeren Gemächern zum Stil Louis XVI. abgeklärt: man sollte ihn „Marie Antoinette" nennen (Abb. 404). Denn er ist ganz frauenhaft, reinlich, beinahe keusch: Eine gradlinige Rahmen- und Leistengliederung, darin das „griechische" Ornament, sparsam im Relief und in der Ausbreitung. Und die Zimmer der unglücklichen Königin in Versailles sind die feinsten Beispiele des Stils.

Die weitere Entwicklung führte zu immer größerer Strenge und Herbheit. Nach dem Sturz



408. Versailles. Das Apollobecken von Tubi und der Rasenteppich.



409. S. Guillain, Ludwig XIII., Anna und der Dauphin. Louvre.

des Königtums machte sich ein gesucht rauher Dorismus als „directoire" geltend. Von da führte der Weg leicht zu der kalten Pracht des Kaiserreichs, zum Empire (Bd. V S. 2).

6. **Die Gartenkunst.** Ebenso großartig wie im Schloßbau zeigte sich Ludwigs XIV. ruheloser und eiserner Wille in der Schöpfung der Gärten von Versailles. Die Bedingungen waren die ungünstigsten. Eine teils sandige, teils versumpfte Ebene, der alle natürlichen Reize italienischer Gärten, Hügel und Täler, rauschende Wasser und bedeutende Fernblicke fehlten. André Lenôtre (1613—1700), der in Rom Villa Ludovisi angelegt hatte, sah sich gezwungen einen ganz neuen Stil zu suchen. Es ist die Demütigung der Natur unter die Herrschaft der Reißschiene, ein Netz riesiger, schnurgrader Alleen, die vom Schloß ausgehend sich ins Endlose zu verlieren scheinen, eingefaßt durch hohe steife Buchsbaum- und Buchenwände, wo man im Sommer von der Hitze und dem Gestank der stehenden Wässer gleichermaßen gepeinigt wurde. „Man bewundert und flieht", schreibt ein Besucher. Denn dies ursprüngliche Versailles kennen wir nicht mehr. 1774 wurde alles abgeholzt, 1776 neubepflanzt und seitdem hat „die weniger gepeinigte Natur ihr Lächeln zurückgewonnen." Geblieben sind nur die großen Linien, die Wasserwerke und die Garten- und Brunnenplastik (Abb. 407). Denn außer den Blumenbeeten waren dies die einzigen Belebungsmittel: Riesige Becken, Teiche, Kanäle und ein fabelhafter Aufwand von Plastik. Dreißig Jahre ist daran gearbeitet, hundertmal geändert, herrliche Schöpfungen wieder vernichtet worden. Um den Hochdruck des Wassers zu stärken, sind Millionen nutzlos geopfert. Ein Halbhundert der ersten Bildhauer arbeitete beständig an den Phantasiegebilden, die in Marmor, Blei- oder Bronzeguß die ganze antike Mythologie und die damalige Sinnbilderei im Park von Versailles einbürgerte. Die große, die Rasen-, die Blumenterrasse, die Königs-, die Kinder-, die Wasser-, die drei Fontänen-Allee, das Schwanen-, Sirenen-, Drachen-, Latona-, Pyramiden-, Spiegel-, Kronen-, Ceres-, Flora-, Bacchus-, Saturn-, Enceladusbecken, der Apollowagen (Abb. 408), die Thetisgrotte, die Wasserlaube, das Wassertheater, der Wasserberg, das Labyrinth, die Liebesinsel, der Königsgarten, der Schweizersee, die Orangerie mit der Hundertstufentreppe, die Kolonnade, die Menagerie, dies

sind nur die Haupttitel der Wasser-, Baum-, Blumen und Marmorkünste, die der Gott von Versailles seinen Gästen gern selbst erklärte. Auf venezianischen Gondeln befuhr man den großen Kanal bis Trianon, wo dann später die sentimentalen Schöpfungen, das Landhaus der Königin, die Meierei, der Amortempel, das Apollobad, das Belvedere, die Hütten und Mühlen zartere Reize boten. Den Nachahmungen dieser Muster werden wir häufig begegnen. Der „französische Park" beherrscht die Sehnsucht des Großen bis zu Goethes Zeit, wo ihn die Übernatur des englischen ablöst. Heute wirken Versailles und Trianon reiner und größer als zur Zeit ihrer Blüte durch die Stille, die Einsamkeit, die Verwilderung und die Melancholie der Erinnerung, welche wir für die eitle, genußsüchtige, leichtfertige Kultur des Barock und Rokoko immer noch übrig haben. Denn wenn diese verschwenderische und maßlose Bauzeit so gern mit der römischen Kaiserzeit verglichen wird, so darf man doch nicht vergessen, daß hier das Gefühl für Aufgaben der Staatsbaukunst, Volkswohl, öffentlichen Nutzen vollkommen fehlt, alles nur auf das Vergnügen und Wohlleben des Herrschers und seines Geschmeißes abgestimmt ist.



410. Anguier, Figur vom Grab des Montmorency. Louvre.

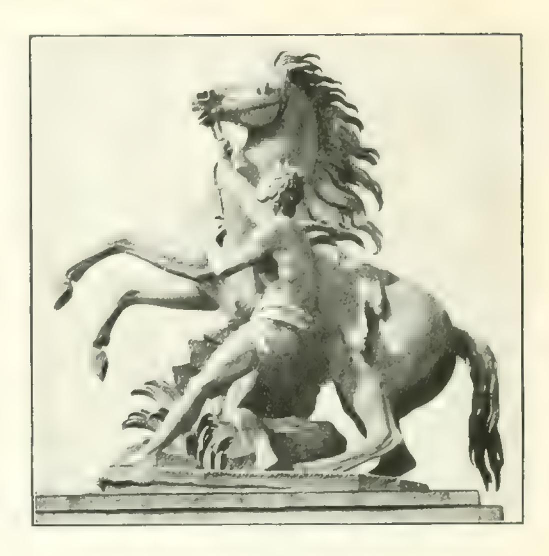
2. Die Bildnerei.

Eine gewisse zahme Mittellinie bleibt der französischen Bildnerei wie der Baukunst unzerstörbar eigen. Die italischen Lehrjahre, die wenigstens seit Gründung der „Akademie für Plastik und Malerei" 1648 zur Regel gehörten, Antike, Michelangelo und Bernini wirkten nicht stark genug, die gallofränkische Eleganz, Klarheit und Geschmeidigkeit völlig zu unterdrücken. Aber auch kräftige und naturstarke Talente kamen von Rom meist so verschult und geglättet zurück, daß sie sich dem herrschenden Tone leicht einfügten. Anerkannt Tüchtiges leisten sie alle auf dem Gebiet der Bildnisbüste, wo ein gemäßigter Naturalismus förmlich zum guten Erbteil von vier Geschlechtern wird.

1. **Der Übergang.** Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts wird noch von den Nachwirkungen der virtuosen, glatten und kalten Kunst des Giovanni da Bologna und seines Schülers Pierre Francheville beherrscht, die seit 1601 das Reiterdenkmal Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf gearbeitet hatten. In diesen Bahnen gehen auch die beiden Mitbegründer der Akademie, Simon Guillain († 1658), dessen vom Denkmal Ludwigs XIII. gerettete Bronzefiguren (der König, die Königin Anna von Österreich und der Dauphin Ludwig XIV.) (Abb. 409) eine harte Lebenstüchtigkeit zeigen, und Jacques Sarrazin († 1660), der sich auch einigemal über sein gewöhnliches leeres Pathos erhebt (Kinder mit der Ziege in naturgeschichtlichen Museums und kniender Kardinal Bérulle in Paris). Guillains Schüler, die beiden Normannen Franz und Michel



411. Cl. Perrault, Kindergruppe am südl. Becken d. Springbrunnenterrasse. Versailles.



412. G. Coustou, Rossebändiger. Paris.

Anguier gehen in ihren Idealfiguren in einem breiten und fetten Klassizismus einher; Franz, der Schöpfer großer Grabmäler, versteht es jedoch, die Bildnisfiguren frisch und edel herauszuheben (Grabmal de Thou im Louvre) (Abb. 410); Michel ist äußerst fruchtbar und vielseitig im Bauschmuck tätig, so in Vaux-le-Vicomte, in Val-de-Grace, an Blondels Porte St. Denis, wo er leicht und gefällig aufzubauen, einzufügen, auch flott zu erzählen vermag. Anziehender sind jedoch die Künstler, die sich ausschließlich dem Bildnis widmeten, auch im kleinen, auf Schaumünzen. Gleich tüchtig stehen in diesem Fach Guillaume Dupré († 1647) und Jean Warin aus Lüttich († 1672) nacheinander. Und selbst in diesen Kleinwerken ist die doppelte Richtung unausgeglichen konfrontiert: scharf und sprechend auf der Vorderseite die Profilbildnisse, weich und allgemein die Allegorien auf der Rückseite.

2. **Die Akademiker. Die Schule von Versailles.** Mehr noch als früher gruppiert sich die Bildnerei unter Ludwig XIV. um die Akademie, den Hof und die Werkstätten von Versailles. Der geistige Mittelpunkt ist auch hier Lebrun (s. S. 251), der die Arbeiten verteilte und vielfach die Entwürfe lieferte. Daß sich in diesem mehr als fünfzig Glieder umfassenden Kreise kein barockes Kraftgenie entfalten konnte, ist natürlich. Andererseits ist aber auch die schwächliche Mittelmäßigkeit besser als in Deutschland aus dem gewaltigen Betriebe ferngehalten. Der Bau- und Gartenschmuck von Versailles ist für jene Zeit sowohl im Material wie in der Güte der erste Europas und nach Inhalt und Form die stärkste Romanisierung, die Frankreich erlitt. Niemals sind die antiken Sagen, besonders die Wassermythen emsiger durchsucht und ausgebeutet worden. Dazu kamen nun massenhaft die Denkmäler persönlicher Verherrlichung, Reiterbilder der Könige, vor allem des Sonnenkönigs auf öffentlichen Plätzen, Prachtgräber der Großen in den Kirchen, Büsten an und in den Palästen, wovon die besten Beispiele jetzt im Louvre vereinigt sind. An der Vereinigung von Allongeperücken mit römischer Cäsarentracht wird man keinen Anstoß nehmen, das gehört auch zum Stil.

Franz Girardon (1628–1715) ist das geschmeidigste Talent, dem einige der größten Aufgaben zufielen, das Bronzereiterbild Ludwigs XIV. auf dem Vendômeplatz, wovon nur eine kleine Nachbildung im Louvre erhalten ist — man rühmt daran das „französische" Pferd; das Marmorgrab Richelieus in der Sorbonne (1694), worauf der greise Staatsmann mit pathetischer Geste



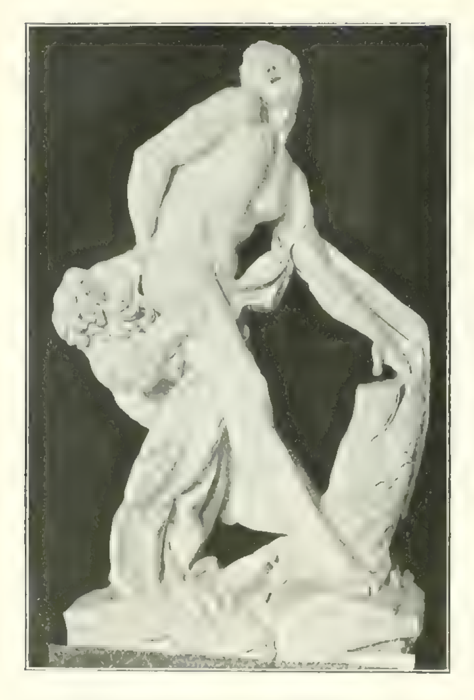
413. Girardon, Das Pyramidenbecken in Versailles.



414. Coyzevox, Büste Ludwigs XIV. 1681. Louvre.

„in die Hände der Religion" stirbt, während sich zu seinen Füßen die „Wissenschaft" in trostlosem Schmerze wälzt, die Apollogrotte in Versailles mit Nymphen, Pferden und Tritonen, das Pyramidenbecken (Abb. 413) und das Bleirelief mit badenden Nymphen, das eine sinnliche, kosende Wärme zeigt. Fruchtbarer und doch meist kräftiger, kecker und wahrer ist sein Nebenbuhler Anton Coyzevox (1640–1720). Prickelndes weiches Leben atmen seine Kinderfiguren in der Spiegelgalerie zu Versailles, die Nymphe mit der Muschel, der Hirt mit der Flöte, die Herzogin von Savoyen als Diana im Louvre, kühne Bewegung seine beiden Flügelpferde im Tuileriengarten, stolze Fülle sein Bronzestandbild des Sonnenkönigs im Hotel Carnavalet und dessen kniendes Marmorbild in Notre-Dame. In den zahlreichen und meisterhaften Büsten (Abb. 414) weiß er die stahlharten Gesichter famos in das weiche Lockengeringel zu hüllen. Eindrücklich vor andern sind der Maler Mignard und der große Condé. Nicht ganz glücklich ist er in seinen großen Grabmälern, Mazarins aus schwarzem und weißem Marmor mit drei sitzenden Tugenden im Louvre, Colberts in St. Eustache, des Marquis de Vaubrun in der Schloßkapelle zu Serrant, deren fromme Stimmung uns gekünstelt erscheint. Aber seine lagernden Flußgöttinnen (Garonne und Dordogne) am nördlichen großen Becken in Versailles übertreffen mit denen Tubis durch vergeistigte Schönheit alle übrigen. Dieser Römer Jean Baptiste Tubi, die Belgier Gerard van Opstal, Corneille Clève, Martin Desjardins sind neben den Franzosen Jean Raon, Etienne Lehongre, Pierre Legros, Claude Perrault (Abb. 411), Balthasar und Gaspard Marsy und Regnaudin die Hauptmeister der Versailler Gartenwerke. Auch Robert Le Lorrain († 1747) gehört dazu, der über einer alten Stalltür des Hotel Rohan in Paris das lebensprühende Relief der trinkenden Sonnenrosse schuf, und die Brüder Coustou, Nicolas († 1733), dessen Rhone und Saône aus Versailles in den Tuileriengarten versetzt sind, Guillaume d. Ä. († 1748), den die großartig und echt barock erfaßten Rossebändiger von Marly, jetzt am Konkordienplatz, berühmt gemacht haben (Abb. 412).

3. **Pierre Puget** (1622–94). Außerhalb dieser höfisch disziplinierten Kreise hat sich der Südfranzose Pierre Puget seinem kräftigen, leidenschaftlichen Temperament entsprechend auf berninischen Bahnen entwickelt, wobei ihn jedoch ungestüme Erfindungskraft und mächtiger Bewegungsdrang vor dem Schicksal der Nachahmer bewahrte. „Der Marmor zittert vor mir", pflegte er zu



415. P. Puget, Milon von Kroton. Louvre.

sagen. Daher üben seine Werke einen kräftigen und trotz der Übertreibung natürlicheren Eindruck als die Mehrzahl der gleichzeitigen italienischen Schöpfungen. In der Nähe von Marseille geboren, hatte Puget zuerst die königlichen Galeeren zu dekorieren; 1641 wanderte er nach Rom, wo er auch der Malerei — wir besitzen an 50 Gemälde von ihm — seine Kraft widmete. Genua, Toulon und Marseille sind die Schauplätze seiner wunderbar fruchtbaren Tätigkeit. In Toulon meißelte er am Hotel de Ville die Atlanten, welche den Balkon über dem Haupteingange tragen. Lastträgern im Hafen lauschte er das Motiv der Bewegung ab und hat in der Tat das Ächzen der Kraftleiber unter der Wucht der Last wirkungsvoll geschildert. Diese Balkonträger gewannen eine so große Beliebtheit, daß sie noch im 18. Jahrhundert in entfernten Landschaften (Prag, Wien) wiederholt wurden. Für S. Maria di Carignano bei Genua meißelte er den sterbenden hl. Sebastian, bei dem er durch Tönung des Leibes mit rötlicher Farbe den Schein der Natürlichkeit zu steigern suchte. Nach seiner Heimat zurückgerufen, wirkte er in Marseille wieder als Schiffsdekorateur und Architekt. Seinen Galions am „Grand Monarque" und „Royal Louis" haben, wie den Schiffen selbst, englische Kanonenkugeln den Garaus gemacht; nur in Entwürfen sind sie noch erhalten. Seine Pläne für die Verschönerung von Marseille wurden nicht ausgeführt. Seine Marmorstatuen, der „gallische Herkules" und Milon, der seine Hand nicht aus der Eichenspalte herausziehen kann und trotz seiner Stärke hilflos den Angriffen eines Löwen preisgegeben ist (Abb. 415), beide unter dem Einflusse der Antike und Michelangelos entstanden, aber besonders Milon doch nur ein wildes Reis von beiden, ferner „Perseus und Andromeda" schmücken gegenwärtig den Pugetsaal im Louvre. Die Basreliefs „Alexander und Diogenes" (im Louvre, Abb. 419) und die „Pest von Mailand" (in Marseille) sind einfach in Stein übertragene Gemälde, ähnlich wie die Relieftafeln Algardis in Rom.

4. **Die Bildnerei des Rokoko.** Die Kultur des galanten Jahrhunderts äußert sich in der Plastik nicht ganz so zügellos und hinreißend wie in der Malerei. Die akademische Überlieferung ist stärker, die Übergänge flüssiger. Schließlich überwiegt aber auch eine gewisse Verzierlichung der Form, eine „geistreiche Artigkeit", und die technische Vollendung namentlich im naturalistischen Bildnis ist so gleichmäßig vorzüglich, daß die Franzosen von Schlüters Tod bis zum Auftreten Canovas unbestritten die beste Plastik in Europa machten. Königsbilder werden nun auch für Provinzialstädte häufiger geliefert, von denen leider viele in der Revolution zerstört sind. Prunkgräber werden seltener. Dagegen sind Porträtbüsten äußerst beliebt. Die Wandelhallen der Comédie Française schmückten sich beispielsweise mit dem ganzen französischen Parnaß. Man wählte dafür gern Terrakotta, welche leichter der geistreichen Augenblicksaufnahme nachgibt. Und an Stelle der Kleinbronzen und Buchsfigürchen tritt das Porzellan in der französischen Sonderart des Biskuit. Mit Marmorwerken freier Erfindung pflegten die Bildner den „Salon" zu beschicken, die erste, regelmäßige Jahresschau, woran sich auch die Kunstkritik im heutigen Sinne entfaltet hat.

Die wühlende, flüchtige, seelenlose Manier, die in Italien um die Jahrhundertwende herrschte,

drohte auch Frankreich zu überfluten. Die Brüder Adam aus Nancy, der Belgier Sebastian Slodz, selbst der im Bildnis recht tüchtige Jean Baptiste Lemoine († 1778) haben massenhaft den Bau- und Kirchenschmuck mit leichterer Ware versorgt. Die drei Caffieri, Jacques († 1755), Philippe († 1744) und Jean Jacques († 1792) sind bedeutend fast nur in Bildnisbüsten. Der bessere Ton wurde aber durch die vier Großmeister Bouchardon, Pigalle, Clodion und Houdon bestimmt und ins 19. Jahrhundert hinüber gerettet.

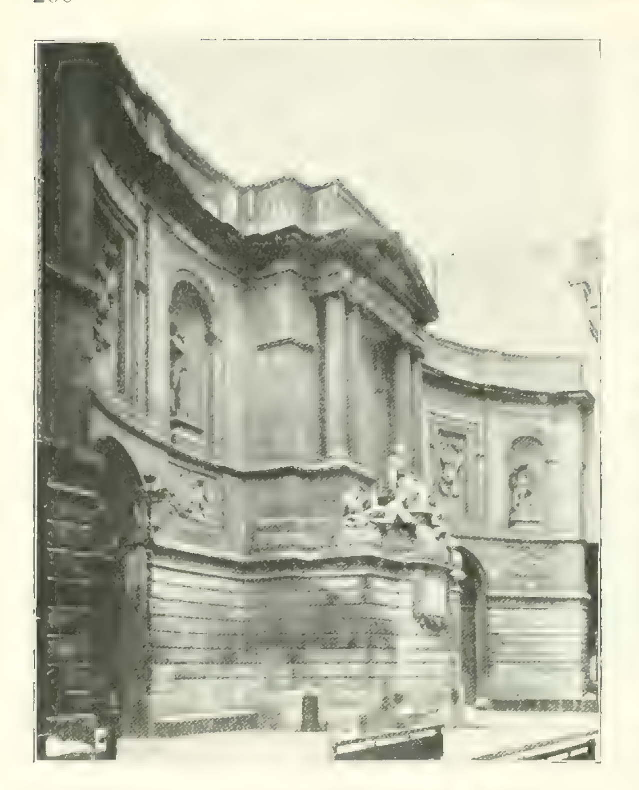
Edmond Bouchardon (1698–1762), der innige Freund des Grafen Caylus und wie dieser Bewunderer des klassischen Altertums, machte sich programmatisch durch die schlanke Knabengestalt eines Amor bekannt, der sich aus der Keule des Herkules einen Bogen schnitzt. Dann schuf er für Paris das gerühmte Brunnenwerk, die Fontaine de Grenelle (Abb. 418), die freilich weit hinter Fontana Trevi zurückbleibt. Die Stadt Paris, die Seine und Marne bilden die durchaus „schöne" Mittelgruppe, daneben die vier Jahreszeiten mit molligen Kindern in Relief (Abb. 420a). Sein Hauptwerk, Ludwig XV. in freier Haltung auf einem feinen, sehnigen Pferde vom Konkordienplatz ist nur in einem Bronzemodell erhalten. — Jean Baptiste Pigalle (1714–85) führte sich auch klassisch-korrekt mit einem sandalenbindenden Merkur ein, der sein Bestes geblieben ist, und hat noch manche reizende Kleinigkeiten (der Knabe mit dem Vogelkäfig), auch einige empfindsame Kirchen-



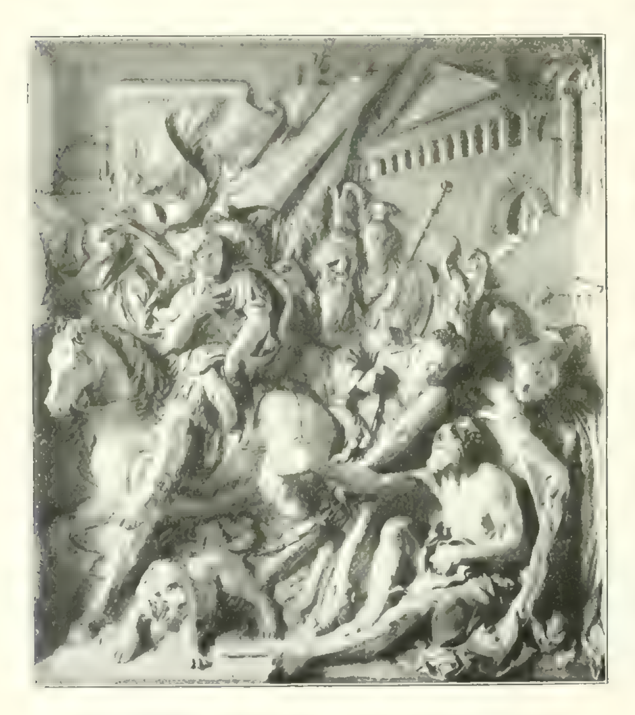
416. Pigalle, Grabmal des Marschalls von Sachsen. Straßburg, S. Thomas.



417. Falconet, Peter d. Gr. Petersburg.



418. Bouchardon, Fontaine de Grenelle. Paris.



419. P. Puget, Alexander und Diogenes. Louvre.

madonnen und lebensvolle Büsten geschaffen, ehe er zu großen und ernsten Problemen kam. Etwas kraß ist das Grabmal des Marschalls d'Harcourt in Notre Dame, wie er sich noch einmal aus dem Sarg reckt zum Abschied der trostlosen Witwe entgegen. So auch der nackte greise aufblickende Voltaire im Institut de France. Aber sein Grab des Marschalls von Sachsen in St. Thomas zu Straßburg (Abb. 416) ist eins der besten Werke des Jahrhunderts. Gelassen schreitet der Held zur Gruft hernieder, die der verhüllte Knochenmann öffnet und Herkules umstöhnt. La France wehrt nach beiden Seiten ab. Das ist lange Zeit als „Theater" verspottet worden. Wir aber fühlen wieder die dramatische Spannung, die reiche dekorative Wucht, die das Werk zusammenhält. Als gedankenreicher Neuerer erwies sich Pigalle auch bei seinem zerstörten Denkmal Ludwigs XV. für Reims. Ein König zu Fuß, am Sockel ein Arbeiter und ein Kaufmann, das war ganz modern empfunden. Ähnliche Wege ist auch Etienne Maurice Falconet (1716—91) gegangen; die Natur hatte ihn zum Schöpfer zierlicher Nymphen, badender Frauen, schmiegsam weicher Biskuitfiguren geschaffen. Aber in dem Denkmal Peters des Großen für Petersburg (1766) schwang er sich zu heldischem Ausdruck auf. Das Roß bäumt vor dem Abgrund, aber der Kaiser strebt mit Blick und Geberde vorwärts (Abb. 417).

5. **Der Klassizismus.** Die letzte Generation wird durch Augustin Pajou († 1809) eröffnet, der von seinem Lehrer Lemoine etwas Schwulst geerbt hatte (Maria Lesczynska im Louvre), sich aber zu einer süßen, sinnlichen Weichheit des Fleisches klärte (Psyche und Bacchantin im Louvre) und unter den



420 a. Bouchardon, Der Sommer. Brunnenrelief. Paris. (Nach Marcou.)

Büsten die herzlichsten (Madame du Barry ebenda) geschaffen hat. Sein Schwiegersohn Louis Michel gen. Clodion (1738—1814) ist alles in allem das reinste Rokoko, ein plastischer Fragonard. Schwellender, runder und üppiger sind seine Faunen, Nymphen und Putten in Terrakotta und Marmor (Abb. 420 b), schlüpfriger und wollüstiger seine Biskuitfiguren und seine Salonplastik, die ihn in die Paläste der Großen weit und breit einführte. Die Revolution machte ihn brotlos und als er sich nach 1799 zum reinen Klassizismus bekehrt hatte, konnte der alte Sünder



420 b. Clodion, Bronzerelief badender Nymphen. Louvre.



421. Houdon, Büste Molières. Paris, Comédie française.

seinen früheren Ruhm nicht wieder erlangen. Selbständiger hat Jean Antoine Houdon (1741—1828) die große Katastrophe überstanden, weil er fester in der Natur wurzelte. Schon in Rom machte er etwas spanisch Realistisches, den hl. Bruno, der in Gedanken schreitet. Dann in Paris huldigt er auch zuweilen der nackten Eleganz, wofür sein weich hingegossener Morpheus und seine leichtschreitende Diana im Louvre zeugen. Vor allem hat er aber der Bildniskunst die letzten Möglichkeiten äußerer, stofflicher Wahrheit und seelischer Vertiefung abgerungen (Abb. 421). In Bronze, Marmor, Ton und Gips hat er ungefähr 200 seiner berühmten Zeitgenossen verewigt, die Staatsmänner, Dichter, Künstler, Gelehrten und die graziösen Frauen des letzten Königtums, der Revolution und des Kaiserreichs. In das Stoffliche der Kleidung, des Haares, der Haut dringt er ebenso belebend ein wie in die verborgenen Tiefen des Charakters. In seinen Köpfen ist kein totes Fleckchen und jede Falte vermag etwas zu offenbaren. Besonders hat er den großen Spötter Voltaire ins Herz geschlossen. Nach mehreren Büsten schuf er ihn einmal als Greis sitzend in weitem Mantel, das erschreckend wahre Bild „eines beweglichen, geschäftigen, streitbaren Geistes“ in der Comedie Française, und noch einmal (1814) stehend als römischen Redner (im Pantheon).

3. Die Malerei im 17. und 18. Jahrhundert.

1. Die Realisten. Nur wenige Maler, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig auftreten, entziehen sich dem italienischen Einflusse. So die drei Brüder Le Nain aus Laon, Antoine und Louis, welche beide rasch nacheinander 1648 starben, und der jüngste Bruder Matthieu (um 1600 bis 1677). Sie schildern in schlichter Weise Szenen aus dem Volks- und Landleben, Schnitter, eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit (Abb. 422), oder bringen uns die Nachklänge des kriegerischen Lebens, das ungebundene Treiben der Soldateska vor die Augen. Philippe de Champaigne, 1602 in Brüssel geboren, aber seit seinem zwanzigsten Jahre in Paris ansässig, wo er 1674 starb, hält in seinen trefflichen Porträts (Abb. 423) (das des Grafen Mansfeld 1624 brachte ihm die Gunst der Maria von Medici) die niederländische Malweise fest, während in seinen religiösen Bildern der allzu ernste Geist des Jansenistenklosters Port-Royal, dem er auch persönlich nahestand, hervortritt.

Auch Jacques Callot aus Nancy (1592—1635) lebte zwar längere Zeit in Italien, bekundet aber in seinen figurenreichen, mit der Nadel radierten und geätzten Schilderungen nach Inhalt und Auffassung nordischen Charakter. Er führt uns Volksfeste (Markt von Florenz), Kavaliere mit ihren Damen, Zigeuner vor die Augen; er stellt die Versuchung des hl. Antonius dar und beschreibt in achtzehn Blättern das in seiner lothringischen Heimat selbst geschaute grausame Kriegselend. Auch die typischen Figuren der italienischen Komödie (Pantalon, Scapin usw.) fanden in Callots Radierungen einen hervorragenden Platz. Seine Phantasie spottete aller Schranken



422. Le Nain, Bauernfamilie. London.

und bewirkte, daß Callots Name schließlich gleichbedeutend mit einer ganzen poetischen Richtung (Hoffmanns Phantasiestücke in Callots Manier) wurde. Die unerbittliche Wahrheit der Auffassung in den „misères de la guerre", die sich auch in der scharfen, fast trockenen, aber jede Bewegung präzis zeichnenden Technik ausspricht, verleiht seinen Radierungen besonderen Wert. Sie erscheinen als treue und treffende Illustrationen der gleichzeitigen Ereignisse.

Den Hauptton in der französischen Malerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab aber die italienische Kunst an. Neben den minder bedeutenden Vertretern der naturalistischen Richtung lernen wir Maler kennen, welche, dem Zuge der späteren französischen Renaissancearchitektur folgend, korrektere, maßvollere Formen anstreben, von einem ernsten, gründlichen Studium der älteren italienischen Meister ausgehen, deren Begeisterung für die antiken Gedankenkreise nachleben. Sie dürfen deshalb eine gewisse Klassizität in Anspruch nehmen, welche sie freilich mit dem Verluste frischer, unmittelbarer Lebendigkeit erkaufen. Der künstlerische Verstand ist größer als die Macht ihrer Phantasie, eine kühle, streng bemessene Darstellungsweise in ihren Werken vorherrschend.



423. Philippe de Champaigne, Porträts. Museum Bogmans, Rotterdam.

2. **N. Poussin und die heroische Landschaft.** An ihrer Spitze steht Nicolas Poussin (1594—1665). Schon frühzeitig lernte er Raffael aus Marc-Antons Kupferstichen kennen. Als er



424. Poussin, Et in Arcadia ego. Louvre.

nach wiederholt mißglückten Versuchen, in Italien seine Studien fortzusetzen, sich 1624 in Rom niederließ, lebte er sich in die klassische Welt vollständig ein. Im Jahre 1641 folgte er einem Rufe nach Paris, wo sich unter Richelieus Patronate ein reiches Kunstleben entfaltet hatte. Doch schon nach zwei Jahren kehrte er, in seinen Erwartungen vielfach getäuscht und sich zurückgesetzt glaubend, nach Rom zurück. Zahlreich sind Poussins biblische Bilder (Rebekka am Brunnen, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Heilung der Blinden), in welchen die weise bedachte Anordnung der Gruppen, die würdige Auffassung der einzelnen Gestalten am meisten fesselt, wogegen ein schwerer Farbenton nicht selten den Genuß beeinträchtigt. In den Schilderungen des antiken mythologischen und historischen Lebens (Bacchanale, Testament des Eudamidas), in allegorischen Darstellungen (Abb. 424) dämpft das Streben nach strenger äußerer Richtigkeit der Darstellung die unmittelbare Wirkung. Die Landschaft, die auf vielen Gemälden Poussins sogar als eine für den Eindruck sehr wirksame Szenerie erscheint, wird für den Meister in seinen späteren Jahren mehr und mehr Selbstzweck: die meist in das klassische Altertum führende figürliche Staffage tritt zurück, die landschaftlichen Formen, teilweise der italienischen Natur entlehnt, aber durch die Anordnung in ihrer Mächtigkeit noch gesteigert, entrücken den Sinn der gewöhnlichen Umgebung und lenken ihn auf eine ferne ideale Welt, auf den würdigen Schauplatz großer Taten und gewaltiger Menschen hin. Diese Weise, die Landschaft aufzufassen (heroische Landschaft), wurde von



425. Claude Lorrain, Landschaft mit Tobias. Bremen, Slg. Lürman.



426. Claude Lorrain, Einschiffung der Königin von Saba. London.

Poussins Schwager Dughet, genannt Gaspard Poussin (1613—75) in Rom, einem der fruchtbarsten Maler des 17. Jahrhunderts, festgehalten. Zeigte sich schon bei Nikolas Poussin die aus einem Gusse schaffende künstlerische Kraft bedenklich abgeschwächt — darin muß er in seinem Wetteifer mit Rubens gegen diesen zurückstehen — so dankte sie vollends in den Werken Gaspard Poussins zugunsten einer äußerlichen Kompositionsweise ab. Die einzelnen Teile der Bilder werden in verständig berechneter Weise nach Naturstudien zusammengestellt, über der regel-



427. Lesueur, Die heilige Veronika. Louvre.



428. Quentin de la Tour, Mme. Pompadour. Louvre.



429. Liotard, Schokoladenmädchen. Dresden.

rechten Anordnung die feineren Stimmungen zurückgesetzt. Daher üben seine Werke als Dekorationsstücke eine gute Wirkung, wie die Landschaftsfresken im Palazzo Colonna und in der Kirche S. Martino ai Monti in Rom, zeigen aber niemals eine intime, warme Empfindung.

3. **Claude Lorrain.** Die Vorliebe für die heroische Landschaft klingt auch in den Bildern des Claude Gelée, genannt Claude Lorrain, an, nur daß dieser für die besonderen Reize der landschaftlichen Natur, die Lichterscheinungen, ein feineres Auge besitzt und milderen, heiteren Stimmungen gern Ausdruck verleiht. In Lothringen, in einem Schloßflecken an der Mosel, in der Nähe von Epinal, 1600 geboren, als Knabe verwaist, durchwanderte Claude schon frühzeitig viele Länder. Als sein Hauptlehrer gilt Agostino Tassi in Rom, der wieder mit Paul Bril zusammenhängt. Von 1627 an lebte Claude in Rom, wo er 1682 starb. Seinen staunenswerten Fleiß bekundet das von ihm in späteren Jahren angelegte Buch der Zeichnungen, worin er die von ihm gemalten Bilder skizzierte, um sich vor Fälschungen, die häufig versucht wurden, zu sichern und die Echtheit der Gemälde belegen zu können. Unter dem Namen liber veritatis bekannt ist es gegenwärtig im Besitze des Herzogs von Devonshire. Es enthält zweihundert Zeichnungen, erschöpft aber damit noch lange nicht die Summe seiner Gemälde. Gern schiebt Claude im Vordergrunde kulissenartig eine mächtige Baumgruppe oder einen Tempelbau vor, damit Mittel- und Hintergrund desto vertiefter erscheinen (Abb. 425). Auf weite, in den Linien leicht bewegte Flächen trifft unser Auge; vor allem in den Küstenlandschaften verliert sich der Horizont in einer unendlichen Ferne. Bald erglänzt die See im Lichte der Mittagssonne, bald kräuselt ein sanfter Morgenwind die Wellen, bald sinkt die Sonne glühend in das Meer hinab. In der Kunst wirkungsvoller Beleuchtung, feiner Abtönung von Licht und Schatten, harmonischer Färbung stand Claude unter den Zeitgenossen unerreicht da, und wenn auch zuweilen in der Komposition eine künstliche Anordnung bemerkbar wird, so ist die Naturstimmung doch stets vollendet wiedergegeben; der

Eindruck idealer glückseliger Ruhe bleibt unversehrt. In England, sowohl in der Nationalgalerie wie in den privaten Sammlungen, im Louvre, in der Eremitage zu Petersburg und im Pradomuseum zu Madrid ist Claude Lorrain am reichsten vertreten. Zu seinen berühmtesten Gemälden gehören „die Mühle" in der Galerie Doria, die Einschiffung der Königin von Saba in London (Abb. 426), die sogenannten vier Jahreszeiten in St. Petersburg.



430. A. Watteau, Liebesunterricht. Potsdam, Neues Palais.

Der letzte berühmte Vertreter der französischen Malerei unter Louis XIII., der jung verstorbene Eustache Lesueur (1616—55), hat Italien nicht besucht, sondern seine Erziehung zunächst in der Werkstätte eines Naturalisten, des ziemlich mittelmäßigen, aber vom Hofe begünstigten Simon Vouet, empfangen. Doch haben Poussin und die großen Italiener auf seine Kompositionen offenbar Einfluß geübt. Seine Figuren sind frei von gekünstelter Würde und ausgezeichnet durch den natürlichen Ausdruck der Empfindung (Abb. 427); nur sein Farbensinn blieb unentwickelt. Als Lesueurs Hauptwerk müssen die zweiundzwanzig Bilder aus dem Leben des hl. Bruno im Louvre bezeichnet werden, und unter ihnen wieder wegen des ergreifenden Ausdruckes und der schlichten Wahrheit der Tod des Heiligen. Alle diese Künstler können unter dem landläufigen Namen „Idealisten" zusammengefaßt werden. Sie bilden jedenfalls die wichtigste Gruppe. Doch hat auch die volkstümliche Richtung, welche die Gegenstände der Darstellung der unmittelbaren Wirklichkeit entlehnt, in dem gleichfalls in Rom ansässigen Jacques Courtois aus Burgund, daher unter dem Namen le Bourguignon den Zeitgenossen geläufig (1621—76), einen Vertreter gefunden. Für seine lebhaft bewegten und malerisch erfaßten Reitergefechte dankt er wahrscheinlich Cerquozzi, dem beliebten italienischen Schlachtenmaler, und Salvator Rosa die reichsten Anregungen.

4. **Watteau und die Rokokomalerei.** Wie die ornamentale Kunst des 18. Jahrhunderts mit einem allerdings gezierten Schritt näher an die Natur herantrat, so versuchte auch die Malerei sich an der Natur aufzufrischen. Das lustige Treiben der Komödianten, Maskenscherze, ländliche Vergnügungen, die erträumte Welt arkadischer Hirten bilden Lieblingsgegenstände der Schilderung. Die fêtes galantes, der Widerschein der an den Höfen beliebten „Wirtschaften", mit welchen sich die vornehmen Stände, ungehemmt von den Fesseln der Etikette, erlustigten, füllen die Phantasie der Maler aus. Keiner hat sie so lebendig und auch künstlerisch so anziehend wiedergegeben, keiner überhaupt den Ton der höfischen Natürlichkeit so glücklich getroffen, wie Antoine Watteau aus Valenciennes (1684—1721). Watteau wird gewöhnlich als Autodidakt bezeichnet. Doch haben die Werke von Rubens, Teniers, Campagnola und andere Venezianer unstreitig auf ihn Einfluß geübt, seine Lehrjahre bei Claude Gillot, einem berühmten Dekorationsmaler, in seiner Phantasie Spuren zurückgelassen. Unermüdlicher Fleiß setzte ihn nicht allein in den Stand, ungeachtet eines kurzen, kränklichen Lebens eine erstaunliche Fruchtbarkeit zu entwickeln — an 560 Blätter sind nach seinen Gemälden und Zeichnungen gestochen worden —, sondern verlieh ihm auch eine Sicherheit der Hand, eine vollkommene Herrschaft über Formen und Bewegungen, welche



431. Pater, Das Fest im Freien. Berlin, Kaiserl. Besitz.

volle Bewunderung verdient, auch wenn man die von ihm erfundenen Gesellschaftstypen nicht unbedingt als Schönheitsideale anerkennt. Watteaus Helden spielen nur mit Empfindungen. Dieses Spiel wird aber von den nervigen, geschmeidigen Herren, den koketten Damen mit den schelmischen Gesichtern, dem zurückgestrichenen Haare, den mutwilligen Stumpfnäschen, den kleinen zierlichen Köpfchen mit Feinheit und vollendeter Kunst durchgeführt. Selbst die Trachten, die leichten Seidenwämser der Männer, die eleganten Hausgewänder der Frauen, schmiegen sich den angenommenen Masken trefflich an. Watteau führt uns bald die Hauptfiguren der französischen Komödie, insbesondere den täppischen Gille (Louvre), die anmutige Finette vor, bald schildert er Feste und Vergnügungen im Freien (Taf. XV), musikalische Unterhaltungen oder galante Liebesszenen (Abb. 430), ohne jemals die Schranken des scherzenden Spieles zu überschreiten. Als sein Hauptwerk gilt die (nach einem Operntexte geschilderte) Einschiffung zahlreicher Liebespaare nach der Insel Cythera, dem Heiligtum der Venus (im Schlosse zu Berlin; eine Wiederholung im Louvre, mehr skizzenhaft behandelt).

Im Anfange seiner Laufbahn hatte Watteau nach Teniers' Vorbilde wirkliche Bauern und Soldaten geschildert; am Schlusse griff er abermals auf das einfache, wirkliche Leben zurück. Er malte für den ihm befreundeten Kunsthändler Gersaint ein großes Aushängeschild, welches eine Verkaufsszene und die Einpackung der gekauften Waren darstellt. Ein vielleicht unbewußter Drang, aus der gekünstelten Natur herauszukommen, macht sich hier geltend, gerade so wie **Maurice Quentin Latour** (Abb. 428) (1704—88), neben dem Genfer **Liotard** (1702—89) (Abb. 429) der berühmteste Pastellmaler des Jahrhunderts, trotz der beschränkten, leicht zur flachen Zeichnung verführenden Technik seinen zahlreichen Bildnissen volles, kräftiges Leben einzuhauchen verstand. Zunächst blieb aber die Malerei dennoch bei der konventionellen höfischen Wahrheit. In Watteaus Fußtapfen traten **Nicolas Lancret** (1690—1743) und **Jean Baptiste Pater** (1695—1736), ohne aber ihr Vorbild, namentlich im Kolorit, zu erreichen (Abb. 431). Die Übertragung der Szenen auf den Boden der arkadischen Welt war vielleicht eine Schranke gegen den



Unterhaltung im Freien.
Von Antoine Watteau. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

Förster & Borries Zwickau





432. Boucher, Der gefangene Amor. London.



433. Fragonard, Die Schaukel. London, Wallace.

Einbruch sinnlicher Lüsternheit. Sobald die sogenannten Sittenmaler, zuerst Jean François Detroy 1679—1752), welcher übrigens auch in der großen Dekorationsmalerei heimisch war, später Carle van Loo (1705—65) und namentlich Pierre Baudouin (1723—69) die Liebesszenen in die wirkliche Welt verpflanzten, wurde auch der Ton gewöhnlicher Liebeshändel angeschlagen.

5. Auch **François Boucher** (1703—70), eine Zeitlang der wahre Beherrscher der französischen Malerei, zuletzt aber durch Diderots Kritik grausam entthront, hatte anfangs viel nach Watteau gearbeitet. Und diese älteren Werke, überhaupt die einfachen Skizzen nach der Natur gehören zu dem besten, was der ungemein fruchtbare und bewegliche, auf allen Gebieten der Malerei bewanderte Künstler geschaffen hat. Allmählich bildete Boucher im Einklange mit der Gedankenwelt, welcher er huldigte, eine eigentümliche, dekorativ wirksame, aber künstlerisch unwahre, man möchte sagen geschminkte Malweise aus. Er liebt helle, rosige Töne, ver-



434. Greuze, Die Dorfbraut. Louvre.

meidet die Schatten und erreicht dadurch, wie durch die mit leichter Hand hingeworfenen, gefälligen Formen den Schein sinnlicher Grazie. Boucher versetzt uns nicht bloß in eine mehr dem Ballett als der Natur abgelauschte Hirtenwelt, sondern zieht auch den Olymp in seinen Darstellungskreis. Aber seine Göttinnen und Nymphen dienen gleichfalls nur dem Zwecke, die Reize eines verfeinerten sinnlichen, fast entnervten Genußlebens zu schildern. Am ehesten wird man sich auch heute noch mit den Amoretten und Kinderengeln befreunden, die auf vielen seiner allegorischen und mythologischen Bilder ein anmutiges Spiel treiben (Abb. 432). Unter den Porträts sind die der Madame Pompadour, seiner Gönnerin, die besten, weil sie mit sichtlicher Liebe gemalt sind. Ähnlichen Anschauungen wie Boucher huldigt sein Schüler und Gehilfe, der Provenzale Jean Honoré Fragonard (1732–1806), der ihn an Begabung und Geschmack noch übertrifft und in seinen Porträts und dekorativen Gemälden (Abb. 433) wie in seinen Radierungen eine geistvoll skizzierende Technik zeigt. Aber der energische Wandel des Geschmackes entzog ihm Erfolg und Anerkennung, die ihm erst die Gegenwart wieder in reichem Maße entgegengebracht hat. Am besten ist er im Louvre mit zahlreichen Bildern vertreten.

Die volle Rückkehr zur einfachen, wahren Natur offenbaren die Stilleben und Figurenbilder Jean Siméon Chardins (1699–1779). Er schildert das Leben und Treiben in bürgerlichen Kreisen und weiß in gut niederländischer Weise auch dem Hausrat und der unbelebten Natur eine anheimelnde poetische Seite abzugewinnen. In noch engerem Anschluß an die Lehren der Aufklärung und an das „tugendhafte Bürgertum" stehen die Gemälde des von Diderot hochgepriesenen Jean Baptiste Greuze (1725–1805). Seine Familienszenen (Abb. 434) spitzen sich zuweilen zu dramatischen Effekten zu, erzählen zusammenhängende Familiengeschichten. Mit der moralisierenden Tendenz zeigen sich freilich die mitunter an das Lüsterne streifenden Züge seiner Mädchengestalten nicht ganz im Einklange. Einer ähnlichen Gefahr waren auch, zum Teil durch den Inhalt der von ihnen illustrierten Bücher, die Vignettenzeichner im Zeitalter Ludwigs XVI., wie Gravelot, Eisen, Moreau le jeune, Augustin de Saint-Aubin und andere ausgesetzt. Das Verdienst einer überaus reichen Phantasie und einer gewandten Grabsticheltechnik bleibt ihnen doch.

D. Die Niederlande.

Politisch und kirchlich gingen die Wege Belgiens und Hollands seit den Unabhängigkeitskriegen und dem Frieden von 1609 auseinander. Auch künstlerisch scheint eine tiefe Kluft zwischen der Welt Rembrandts und Rubens zu gähnen. Aber abgesehen davon, daß fortwährend ein lebendiger Personen-, Formen- und Gedankentausch anhält, so klärt sich für den tieferen Blick die Erkenntnis, daß hier in enger Nachbarschaft die barocke Kunst sich in ihren letzten Folgerungen und Gegensätzen vollendet. Im Süden auf romanisch katholischer, im Norden auf national-protestantischer Grundlage. Die Voraussetzung bildet für beide Richtungen neben dem gemeinsamen alt- und neuniederländischen Erbe die Kunst Italiens. Rubens geht da weiter, wo Tizian und Tintoretto geendet hatten. Aber auch Frans Hals, Rembrandt und Ruisdael sind nicht denkbar ohne die Vorarbeit der Genre-, Landschafts- und Helldunkelmalerei des italienischen Barock. In der Baukunst und Bildnerei sind übrigens die Gegensätze verschwindend, mehr nur sachlich begründet.

1. Die Baukunst.

Die Renaissance der Niederlande hatte schon, wie wir sahen (s. S. 171) aus eigener Kraft merkwürdig barocke Anläufe genommen, die sich nun auffällig verstärkten. Rubens hatte seinen Aufenthalt in Genua benutzt, um die dortigen Adelshäuser aufzunehmen und seinem Volk als mustergültig zu empfehlen. Aber sein eignes Haus in Antwerpen, der Triumphbogen, den er

435. Jacob von Campen, Rathaus, jetzt Königl. Palais in Amsterdam.

1635 für den Einzug des Erzherzogs Ferdinand errichtete, und die Architekturen, die er auf seinen Gemälden bietet, sind das barockste, was man sich denken kann. Sein Freund Jacques Franquart († 1651), der Schöpfer der Jesuiten- und Augustinerkirche in Brüssel, war ganz dieses Geistes, noch mehr sein Schüler Lucas Faidherbe († 1697), der in wahrhaft üppigen Formen die Jesuitenkirche (St. Michael) in Loewen und die Beguinenkirche in Brüssel erstehen ließ. Die Häufung und Brechung der Glieder, die gerollten Verdachungen, die phantastischen Tür- und Fensterrahmen erinnern an spanischen Überschwang (S. 87) und an den deutschen Ohrmuschelstil, „Spansche Deurkens" nannte man auch die Portale (Abb. 436). Eine Reinigung der Formen ging wie in England (s. S. 191) von der Bekanntschaft mit Palladio aus. Sie verband sich leichter mit der heimischen Sitte großer dichter Fensterreihen, indem man je zwei Geschosse durch eine große Pilasterordnung verband. Jacob von Campen († 1657) führte diesen Aufriß zuerst am Rathaus



436. Die Propstei von S. Donatian in Brugge. 1662.



437. Fassade des Fischmarktes in Gent.

zu Amsterdam (Abb. 435) durch und erreichte mit einfachen Mitteln einen bedeutenden Eindruck. In Brüssel folgte das Gildehaus der Bauhandwerker von A. de Bruyn 1698 nach und selbst bescheidene Bürgerhäuser griffen zu dieser „großen Ordnung", die sich in Backstein mit Hausteindekor sogar noch schöner und farbiger macht (Abb. 437). Der Fortsetzer von Campens in Holland war Pieter Post († 1669), der an seinen Hauptwerken, dem Mauritshuys im Haag und dem Rathaus zu Maestrich den gleichen Aufriß noch ein wenig reiner und proportionierter anwandte. Philipp Vingboons († 1675), der dritte der „großen Holländer", ein einflußreicher Theoretiker, hat umgekehrt in seinem Trippenhuys zu Amsterdam die Verhältnisse durch gar zu enge Pilasterstellung gekränkt und die Reinheit bis zur steifen Vernüchterung getrieben. Im Kirchenbau blieb der protestantische Norden arm, da das Mittelalter einen Überfluß von Kirchen hinterlassen hatte. Als Versuch für Neugestaltung der reformierten Predigtkirche ist nur die Lutherische Kirche in Amsterdam erwähnenswert, wo das antike Theater oder vielmehr die Renaissanceerneuerung desselben (in Vicenza) als Grundriß gewählt ist. Im katholischen Süden wurden Ordenskirchen, namentlich der Jesuiten, zahlreich neu errichtet, meist dreischiffige Säulenbasiliken wie in Genua und am Rhein (s. S. 113), durch schöne Türme am Ende des Chors bereichert. Doch dringt auch die zentrale Kuppelkirche vereinzelt ein (Notre Dame von Montaigu 1610 von Wenzel Colberger und Notre Dame d'Hanswyck zu Mecheln von Faidherbe 1663). Im Gartenstil leisteten die Holländer weniger durch große wohlgebaute Parkanlagen als durch ihre Blumenzucht. Der Einfluß ihrer großen, vielfarbigen Tulpen- und Hyazinthenbeete auf die Farbenkultur des Zeitalters ist augenscheinlich.

2. Die Bildnerei.

Belgien brachte immerfort noch einen Überschuß von plastischen Talenten hervor, so daß es sehr gute Kräfte an alle Welt abgeben konnte. Sie sind uns schon in Italien, Spanien, Frankreich, England und Deutschland begegnet. Und ganze Scharen und Geschlechter fanden daheim im Bauschmuck der Kirchen und Rathäuser, an Grabmälern und Brunnen Beschäftigung. Die Duquesnoys in Brüssel, die Quellinus und die Verbruggen in Antwerpen, die Faidherbe in Mecheln füllten wieder die im Bildersturm verödeten Kirchen mit Kanzeln, Altären, Beichtstühlen und Grabmälern, die an einförmiger protziger Fülle und Kraft mit dem römischen Barock wetteifern können. Artus Quellinus d. Ä. (1609—68) ist als Künstler und als Lehrer einer ganzen jüngeren Generation die bedeutendste Erscheinung. Aber für die innige Verbindung der Landeshälften ist es bezeichnend, daß er seine Hauptarbeit in der Ausschmückung des Rathauses in Amsterdam fand. Es sind die beiden Giebelfelder und die Reliefwände des Gerichtssaales („Vierschaar"), die durch Gedanken- und Formenreichtum überraschen. Wie ganz neu und frisch sind da seine geduckten Karyatidenpaare, verglichen mit gleichzeitiger französischer Eleganz. Und

wie lebhaft anschaulich seine erzählenden Reliefs der drei gerechten Richter Brutus, Salomo und Zaleukus. Ebenso eigenartig reizvolle, von innen gefühlte Schöpfungen sind die acht Hauptgötter und all die Supraporten und Büsten, deren Tonmodelle im Reichsmuseum erst recht seine vibrierende weiche Hand erkennen lassen. Von seinen Schülern blieb Rombout Verhulst († 1696) in Holland, wo ihm große Grabmäler, des Admirals Tromp in Delft, des de Ruyter in Amsterdam, des Herrn von Inn- und Knyphausen in Mitvorde zufielen. Das letztere ist echt barock gedacht, die lebende Gemahlin betrachtet halbliegend den Toten. Aber ein so leichter, beinahe halbwacher Todesschlummer ist der Plastik wohl überhaupt nie mehr gelungen. Verhulst war es auch, der eine holländische Eigenheit, die Reliefszenen von Stadtwagen, Markt- und Kaufhäusern, die ins Gebiet der „Hauszeichen" fallen, zur künstlerischen Vollendung brachte, nämlich an der „Waage" und an der „Butterhalle" zu Leyden.



438. H. Verbruggen, Kanzel in S. Gudule in Brüssel. 1699.

In Belgien gerieten die jüngeren Bildner sichtbar unter den Bann der mächtigen Formen und Erfindungen Rubens', so daß man von einem Rubensstil auch in der Plastik reden kann. Sie wagten auch den Schritt, sich vom Zwang der Baulinie, vom architektonischen Gerüst ganz zu befreien, besonders in den Prachtkanzeln, die sie üppig naturalistisch aus Baumstämmen, Geäst, Vorhängen und Figuren aufbauten. Henri Verbruggen ist der Schöpfer der Kanzel von S. Gudule in Brüssel (1699) (Abb. 438), wo die Vertreibung aus dem Paradies, der Lebensbaum und Maria als Drachentöterin eine bewegte Formen- und Gedankengruppe bilden. Am Fuß des Kanzelbaumes von St. Bavo in Gent von Laurent Delvaux (1745) ist die Zeit (Kronos) eingeschlafen und wird von der Wahrheit geweckt. Theodor Verhaghen († 1759) in Mecheln benutzte das Vorbild von S. Gudule für die Riesenkanzel der Notre Dame d'Hanswyck (Vertreibung und Himmelfahrt Mariä). Die von Paris herüberdringende Klassizistik der Berger (Abb. 439), van Poucke und Godecharles machte dieser muskelstarken und sinnenfreudigen Kunst ein Ende, nicht aber der dichtenden Allegorie, die in griechischem Gewande an den öffentlichen Bauten Brüssels ganz besonders gepflegt wurde.



439. Jacques Berger, Brunnen auf dem Grand Sablon in Brüssel. 1752.



440. P. P. Rubens, Der Früchtekranz. München.

3. Die Malerei.

1. Rubens und die flandrische Kunst.

1. **Niederländer in Italien.** Der Glaube an die berechtigte Vorherrschaft Italiens im Reiche der Kunst, welcher am Anfange des 16. Jahrhunderts die selbständige Weiterbildung der flandrischen Malerei gehemmt und sie in italienische Geleise gelockt hatte, wurde von einer Reihe von Geschlechtern geteilt. Auch noch im 17. Jahrhundert pilgerten regelmäßig die Künstler über die Alpen, um in Italien die volle Meisterschaft zu erwerben. Andere Muster waren aber hier an die Stelle der früher verehrten Ideale getreten. Die Naturalisten gaben vorwiegend den Ton an und zogen auch viele nordische Künstler in ihre Kreise. In der Auffassung und Richtung der Naturalisten fanden diese manche ihnen längst bekannte Züge; in der Betonung des Kolorits, in der Beschränkung der Phantasie auf die wirkungsvolle Zusammenstellung derb realer Gestalten entdeckten sie eine auch in der altheimischen Kunst oft geübte Gewohnheit.

So kam es, daß die nordischen Maler, auch wenn sie in Italien studierten, nicht ganz mit ihren überlieferten Anschauungen zu brechen brauchten, in einzelnen Fällen sogar durch deren Betonung zu Ansehen gelangten. An der Stelle der geschlossenen nationalen Künstlergemeinde war namentlich in Rom eine internationale Gesellschaft getreten, welche sich nach Landsmannschaften gruppierte, deren Wege sich in künstlerischer Hinsicht aber mannigfach kreuzten. Die „Schilderbent" in Rom, die fröhliche Vereinigung niederländischer und deutscher Künstler, in welcher diese charakteristische Kneipnamen führten und zu allerhand Kurzweil zusammensaßen, erhielt sich durch mehrere Geschlechter bis zum Ausgange der niederländischen Kunstblüte, aufrecht.

Einzelne nordische Maler folgten italienischen Spuren, wie z. B. Gerard Honthorst aus Utrecht, von den Italienern Gherardo dalle notti benannt (1590—1656). In seinen Nachtstücken wirkte er, ähnlich wie Caravaggio, durch scharf einfallende, die weitere Umgebung im Dunkel lassende Lichter und wandte daher mit Vorliebe Kerzenbeleuchtung an. Andere Maler fesselt nicht so sehr die italienische Kunst als die italienische Natur. Die Landschaft und das Volksleben Italiens wurde für zahlreiche Söhne des Nordens, Franzosen und Niederländer, eine unerschöpfliche Quelle von Anregungen. Die italienische Landschaftsmalerei ruht wesentlich in den Händen der Franzosen; ein Holländer, Pieter van Laer oder Bamboccio († 1642), ist



441. Pieter van Laer, Die Bocciaspieler (untere Hälfte). Dresden.

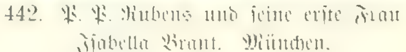
in Italien der typische Meister ziemlich derber, aber mit kräftigen Farben gemalter Volksszenen geworden (Abb. 441). Italien zeigte denn doch einige Ermüdung und freute sich der mannigfachen Auffrischungen der Phantasie, welche ihm die nordische Kunst brachte.

2. **P. P. Rubens.** Das glänzendste Beispiel einer Neubelebung der heimischen Kunstweise ungeachtet eifriger italienischer Studien, ja teilweise durch diese bewirkt, bietet die Tätigkeit des berühmtesten Meisters, welchen die Niederlande im 17. Jahrhundert hervorgebracht haben: Peter Paul Rubens. Der Vater, ein Antwerpener Schöffe, hatte, um der Verfolgung zu entgehen, welche ihm, wie allen protestantisch Gesinnten, von den spanischen Machthabern drohte, die Flucht ergriffen und sich 1568 in Köln niedergelassen. Ein unerlaubtes Verhältnis, das er mit der unholden Gemahlin Wilhelms von Oranien, mit Anna von Sachsen, unterhielt, zog ihm die Rache der beleidigten Fürstenfamilie zu. Er wurde in der nassauischen Festung Dillenburg in Haft gehalten, dann auf die Fürbitte seiner Gattin Maria Pypelinx in Siegen interniert. Hier gebar ihm die nach allen Nachrichten vortreffliche, energische Frau 1577 einen Sohn, unseren Peter Paul Rubens. Gegen die Richtigkeit dieser Erzählung wurden zwar mehrfach Zweifel erhoben, Köln oder Antwerpen als Geburtsstätten des Meisters gepriesen, doch sind bis jetzt alle gegen Siegen vorgebrachten Gründe zu leicht befunden worden. Wahr ist nur, daß die Familie 1578 nach Köln zog, später mit den spanischen Behörden Frieden machte, zur katholischen Kirche zurücktrat und 1588 (der Vater war 1587 in Köln verstorben) nach Antwerpen zurückkehrte.

Trotz der Geburt in der Fremde bleibt Rubens doch der rechte Sohn Flanderns. Er genoß eine sorgfältigere Erziehung, als sie sonst Malern im Norden zuteil wurde, und trat zuerst in die Werkstätte des Tobias Verhaegt, eines auch in Italien geschätzten Landschaftsmalers, ein. Als weitere Lehrer werden genannt der leider durch beglaubigte Gemälde nicht weiter bekannte, aber, wie es scheint (Kupferstiche nach seinen Bildern haben sich erhalten), durch kräftigen Formensinn ausgezeichnete Adam van Noort (1562–1641) und Otto van Veen (1558–1629), ein mehr gelehrt gebildeter als künstlerisch begabter Mann.

Von größter Wichtigkeit für Rubens' Entwicklung war die im Jahre 1600 von ihm unter-





442. P. P. Rubens und seine erste Frau Isabella Brant. München.

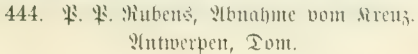


443. P. P. Rubens und seine zweite Frau Helene Fourment. Paris, Rothschild.

nommene Reise nach Italien. Wir finden ihn, bald nachdem er Italien betreten hatte, in den Diensten des Herzogs Vincenzo Gonzaga in Mantua, eines für die ganze Klasse vornehmer Kunstgönner typischen Fürsten. Seine Liebhaberei umfaßt gleichmäßig Pferde, Hunde, Komödianten und Bilder. Mit demselben Eifer treibt er Musik wie Alchymie und Astrologie. Aus Spanien verlangt er zu gleicher Zeit Abbildungen wundertätiger Madonnen und Porträts schöner Frauen. In seiner Residenz sammelt er alle erdenklichen Kunstschätze und kann es doch in ihr, von einer unersättlichen Reiselust getrieben, niemals auf die Dauer aushalten. Im Dienste dieses seltsam von der Natur ausgestatteten Herrn unternahm Rubens 1603, um Geschenke zu überbringen helfen, eine längere Reise nach Spanien. In Italien hielt er sich, von Mantua abgesehen, vorzugsweise in Rom auf. Auch in Genua verweilte er, von der prächtigen Palastarchitektur der Stadt angezogen, viele Monate. „Ich habe in meiner Jugend die Seligkeiten Italiens reich gekostet," schrieb Rubens nachmals einem Freunde. Und in der Tat füllte der Aufenthalt in Italien nicht allein eine stattliche Reihe von Lebensjahren aus — erst 1608 kehrte er nach der Heimat zurück —, sondern übte auch auf seine künstlerische Natur eine tiefe Wirkung aus.

Wenige Künstler haben in Italien so viel gelernt wie Rubens. Er kannte und schätzte die älteren Meister, deren Werke er eifrig kopierte oder doch skizzierte. Er scheute sich nicht, von ihnen einzelne Motive offen zu borgen. Wir erkennen in seiner „Taufe Christi" Gestalten aus Michelangelos Schlachtenkarton; Raffaels Kartons regten ihn zu Teppichentwürfen aus der römischen Geschichte (Decius Mus) an; auf Mantegna geht sein „Christus auf dem Stroh" (Antwerpen) zurück, wie seine „Amazonenschlacht", das nackte Frauenporträt (Pelzchen) in Wien und sein „Venusfest" auf Tizian, der „hl. Hieronymus" (Antwerpen) auf Carracci. Auch der Einfluß Giulio Romanos, dessen Werke er in Mantua vor Augen hatte, macht sich in Rubens' Gemälden geltend. Doch bleibt er von eklektischen Neigungen frei. Offenbar will er sich klare Rechenschaft über das bisher in der Malerei Geleistete und Gewonnene geben, durch das Studium





444. P. P. Rubens, Abnahme vom Kreuz. Antwerpen, Dom.



445. P. P. Rubens, Marter des hl. Levinus. Brüssel.

zahlreicher Werke einen tieferen Einblick in das schöpferische Wesen der Kunst gewinnen. Ihm erscheint die italienische Kunst von Mantegna bis Caravaggio als gute Schule, nicht als Muster und Schranke. Seine ursprüngliche Natur wird nicht verkehrt, sein frisches Auge nicht getrübt. Es ist vorwiegend der große Stil, der dramatische Zug, der pathetische Ausdruck, das Machtvolle und Pomphafte der Schilderung, was er der italienischen Renaissance abgelauscht hat. Wie weit sich Rubens von der humanistischen Grundlage der italienischen Renaissance schon entfernt hat, zeigt seine Stellung zur Antike. Als Künstler sieht er in ihr eine Art von Vorwelt, in welcher elementare Leidenschaften und Stimmungen, ein unverfälschtes, gewaltiges Naturleben walten. Hier denkt er sich den rechten Schauplatz für seine mächtigen Männer und wuchtigen Frauen; hier kann er den Naturalismus zu den kräftigsten und üppigsten Formen steigern und ihm Wirkungen abgewinnen, welche die auf die gemeine und gewöhnliche Wirklichkeit gerichtete naturalistische Manier nie erreichen konnte. Der starke, aber gesunde sinnliche Zug seiner Phantasie empfing dadurch, daß er die stürmischen Liebesszenen, die Freuden der Jagd und des Zechens in ferne heroische Zeiten übertrug, einen idealen Schimmer.

Als Rubens Italien verließ, hatte er seine volle Reife bereits erreicht; nur die Farbengebung, welche jetzt noch braune Töne und grau blaue Halbschatten zeigt, gewann später einen viel festlicheren Glanz und leuchtende Kraft. Kurze Zeit hielt er sich in Brüssel auf; bald nach seiner Vermählung mit Isabella Brant (1609) nahm er seinen ständigen Aufenthalt in Antwerpen, wo er sich 1611 ein prächtiges, allmählich zu einem Museum erweitertes Haus erbaute. Das lebendigste Zeugnis seines Glückes in diesen Tagen bietet uns das Doppelporträt in der Münchener Pinakothek (Abb. 442), welches ihn und seine Frau, traulich in einer Laube bei einander sitzend, darstellt. Vom künstlerischen Werte abgesehen, hat das Gemälde noch eine typische Bedeutung. Es beginnt den Reigen der Ehestandsbilder, welche in den Niederlanden so zahlreich vorkommen und den



446. P. P. Rubens, Der Spaziergang. München.

sittlichen Grund, auf welchem die Niederländische Kunst sich aufbaute, andeuten. Daß auch die Künstler es liebten, sich mit ihren Gattinnen zusammen zu porträtieren, schwächt die landläufige Anklage wegen ihres lockeren Lebens ab.

Ununterbrochen folgen im nächsten Jahrzehnt ausgedehnte Werke, welche gegen die später ausgeführten auch dadurch sich auszeichnen, daß der eigenhändige Anteil des Meisters vorwiegt. Im Jahre 1610 malte Rubens die Aufrichtung des Kreuzes (jetzt im Dom zu Antwerpen). Im folgenden Jahre bestellte die Armbrustergilde bei ihm einen großen Altar, welcher im Mittelbilde die Kreuzabnahme (Abb. 444), auf den Flügeln die Heimsuchung und Darstellung im Tempel schildert (Dom zu Antwerpen). Muß man auch zugeben, daß sich Rubens in der wunderbar geschlossenen Komposition an italienische Vorbilder gehalten hat, so bleibt doch die lebendige, fein abgewogene Gliederung des Anteils, den alle Personen an dem Vorgange nehmen, der gleichmäßige und dennoch nach den verschiedenen Charaktern reich abgestufte Ton der Empfindung, der ernst gemessene Ausdruck sein künstlerisches Eigentum. Aus dem Jahre 1613 stammt der für seinen Freund, den Bürgermeister Rockox, gemalte Flügelaltar (Museum zu Antwerpen): der ungläubige Thomas, mit den Bildnissen des Stifters und seiner Frau auf den Flügeln. In diesem Werke lieferte Rubens den Beweis, daß ihm für die tiefere psychologische Schilderung die Linien und Farben ebenso zu Gebote standen, wie für leidenschaftlich bewegte pathetische Szenen. Bald darauf, in den Jahren 1620—26, übernahm er zwei große Bilderfolgen. Er entwarf den ganzen malerischen Schmuck für die neugebaute Jesuitenkirche in Antwerpen, der leider größtenteils bei einer Feuersbrunst zugrunde ging. Ein Rest dieses Bilderschmuckes sind die beiden Gemälde in der kaiserlichen Galerie in Wien, welche Wundertaten der Heiligen Ignatius und Xaver darstellen und durch die

Kunst, mit welcher Rubens abstrakte Vorgänge sinnlich verständlich und wirkungsvoll zu verkörpern wußte, die Aufmerksamkeit fesseln. Den anderen großen Auftrag erteilte ihm die Königin von Frankreich, Maria von Medici, welche in ihrem Palaste in Paris ihr und ihres verstorbenen Gemahls, Heinrichs IV. Leben in zwei Bilderreihen (die einundzwanzig Bilder der ersten Reihe beziehen sich auf die Königin, die zweite Reihe blieb unvollendet) verherrlicht sehen wollte. Kein Werk — einzelne Allegorien ausgenommen — erscheint so eng mit den damals herrschenden poetischen Anschauungen verwebt, huldigt so unbedingt der eigentümlichen ästhetischen Geschmacksrichtung jener Zeit wie diese jetzt im Louvre aufgestellte Galerie. Antike Götter und allegorische Gestalten gehen unmerklich ineinander über und stehen alle zusammen wieder auf demselben Boden wie die historischen Figuren.



447. P. P. Rubens, Heilige Cäcilie. Berlin, Kais. Friedr. Mus.

Bisher verfloß Rubens' Leben ohne Trübung in ausschließlich künstlerischem Schaffen. Im Jahre 1626 starb seine Frau. In den folgenden sieben Jahren wurde er durch politische Aufträge, die ihn nach Madrid (1628), London (1629) usw. führten, in einen neuen Interessenkreis gedrängt. Die hohen Herren, wie der englische König, Buckingham, König Philipp IV. usw., waren bei ihren ästhetischen Passionen berühmten Künstlern besonders leicht zugänglich. Rubens aber durch seine Bildung und seinen weltmännischen Sinn nicht ungeeignet, die Wünsche und Pläne des Statthalters bei fremden Höfen eindringlich zu vertreten. Seiner diplomatischen Laufbahn machte ein ärgerlicher Zwist mit den Repräsentanten der belgischen Stände, welche in den Verhandlungen mit Holland andere Ziele verfolgten als die Erzherzogin Isabella, und dann der Tod dieser seiner vornehmsten Gönnerin ein Ende. Auch hatte für ihn sein Haus durch den Einzug seiner zweiten, jugendlich blühenden Frau, Helene Fourment (1630), neuen Reiz gewonnen. Von seinem ehelichen Glücke legen Familienbilder wie diejenigen in der Münchener Pinakothek und in der Galerie Rothschild in Paris Zeugnis ab. Auf dem ersteren (Abb. 446) sehen wir das glückliche Paar, begleitet von Nikolas, dem zweiten Sohne aus Rubens erster Ehe, an einem strahlenden Maientage, an dem Flieder und Tulpen blühen, an der Parkseite des stattlichen Hauses spazieren. Auf dem anderen (Abb. 443) ist die junge, schöne Mutter an seinem Arme und mit einem Knaben am Gängelbande lustwandelnd dargestellt. Wie sehr auch sein Auge an der üppigen Schönheit der zweiten Frau sich erfreute, beweisen nicht nur die zahlreichen Porträts, die er mit sichtlicher Liebe ausführte, sondern auch die wiederholte Wiedergabe ihrer Züge in seinen großen religiösen und mythologischen Bildern. Sein künstlerisches Entzücken über ihre Reize ging so weit, daß er sie selbst in den intimsten Stellungen seinem Auge vorzauberte. In dem „Mädchen mit dem Pelze" (het Pelzken) in der Wiener kaiserlichen Galerie stellt er sie dar, wie sie im Begriffe steht, in das



448. P. P. Rubens, Ildefonsoaltar (Hauptbild mit zwei Flügeln). Wien.

Bad zu steigen, in dem „Urteil des Paris" in Madrid hat sie die Rolle der Venus übernommen, hier wie dort ihre üppig schönen Körperformen ungescheut enthüllend. Bis an sein Lebensende bewährte sich Rubens, von zahlreichen Schülern unterstützt, als ein überaus fruchtbarer, in seiner Tätigkeit kaum nach irgendeiner Seite hin beschränkter Meister. Er starb am 30. Mai 1640.

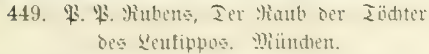
Die Zahl der aus Rubens' Werkstätte stammenden Gemälde ist eine erstaunlich große. Natürlich darf man das technische Vermögen des Künstlers nicht schlechthin nach den Leistungen seiner Werkstatt beurteilen. Bei sehr vielen Bildern begnügte sich der Meister damit, die Komposition zu entwerfen und nach deren Ausführung durch die Hand der Schüler und Gehilfen mittels Retuschen nachzuhelfen. Außerdem muß man aber im Auge behalten, daß Rubens seine Werke nach seinem eigenen Zeugnis erst am Orte ihrer Aufstellung zu vollenden liebte und die Beleuchtung und den Farbenauftrag nach der Entfernung des Bildes von dem Auge des Beschauers bestimmte. Die riesigen Altäre z. B. sind nach anderen Grundsätzen gemalt, die einzelnen Töne hier viel kräftiger nebeneinander gesetzt als in seinen Portäts und kleinen Gemälden. Leuchtend und klar bleibt sein Kolorit immer; feine Lasuren verbinden die Lokaltöne, leichte, immer noch farbige Schatten runden die Flächen ab. Der breite Auftrag und die mit den einfachsten Mitteln erzielte sichere Wirkung beweisen die vollkommene Herrschaft des Meisters über die technische Seite seiner Kunst. Auf solche Weise wurde seine sonst unfaßbare Fruchtbarkeit ermöglicht und seiner die ganze darstellbare Welt umspannenden Phantasie die volle Freiheit der Bewegung geschenkt. Seiner persönlichen Natur, wie der Richtung der Zeit, namentlich auch der Wendung, welche Dogma und Kultus in der katholischen Kirche genommen hatten, muß es zugeschrieben werden, daß pomphafte Darstellungen (Anbetung der Könige), Schilderungen mächtiger Aktionen voll Leben und gewaltiger äußerer Kraftentfaltung seiner Schöpferkraft am häufigsten sich darboten. Selbst wenn



Jo und Argus.

Von Peter Paul Rubens. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.





449. P. P. Rubens, Der Raub der Töchter des Leukippos. München.



450. P. P. Rubens, Der trunkne Silen. München.

der Gegenstand der Schilderung an sich allen poetischen Reiz entbehrt, weiß ihn Rubens durch den Glanz der Farben künstlerisch zu verklären (Abb. 447). Wie prosaisch klingt die folgende Inhaltsangabe: die Madonna, von ihrem himmlischen Hofstaate umgeben, überreicht einem Verteidiger der unbefleckten Empfängnis, dem hl. Ildefonso, als Zeichen ihrer Huld ein kostbares Meßgewand. Und doch hat Rubens in dem Mittelbilde seines Ildefonsoaltars in Wien (Abb. 448), welchen er im Auftrage der Infantin Isabella ungefähr 1632 ausführte, die Szene malerisch überaus wirksam gestaltet, durch die vornehme Haltung der Hauptpersonen, die lebendige Teilnahme der Nebenfiguren dem Vorgange ein reicheres Interesse abgewonnen. Daß er aber auch in das tiefere Seelenleben einzudringen die Kraft besaß, zeigt unter anderem das Gemälde in der Pinakothek zu München: „Christus und die Sünder" und wenn seinen Madonnen der überlieferte ideale Zug abgeht, so bieten sie doch stets den anmutigen Widerschein eines fröhlichen Mutterglückes.

Viel freier als in religiösen Darstellungen konnte sich sein überströmendes Kraftgefühl, seine Vorliebe für die Wiedergabe leidenschaftlicher Stimmungen in mythologischen Gemälden äußern. Als Wahrzeichen, wie er die antike Mythenwelt auffaßte, möchte man sein Bild der Venus als Amme der Amoretten gelten lassen. Die Götter bewohnen nicht mehr den hohen Olymp, sondern erscheinen in eine ferne Urwelt versetzt, in welcher das rein physische Leben gewaltig wogt, Genüsse und Empfindungen auf elementarem Boden sich bewegen. Dianas Jagdfreuden, ihr Aufbruch zur Jagd und ihre Heimkehr von derselben, Mädchenraub (Abb. 449) und Liebesüberfälle haben seinen Pinsel wiederholt beschäftigt; unerschöpflichen Bilderstoff bot ihm namentlich die selige Trunkenheit Silens und seiner Genossen (Abb. 450). Selbst die Kinder, welche Rubens bald im fröhlichen Reigen die Erde stampfend, bald mit Fruchtkränzen beladen mit köstlichem Humor darstellt (Abb. 440), können die bacchische Abstammung nicht verleugnen.

Der Freude an der Wiedergabe eines leidenschaftlich bewegten Naturlebens danken auch seine Löwenjagden (Abb. 451) und Tierkämpfe das Dasein. Selbst wo Tiere nur als Staffage auftreten, wie in einzelnen allegorischen Darstellungen der vier Weltteile, bekunden sie die Wahrheit seines Ausspruches, in der Darstellung von Tieraktionen sei er sogar dem berühmtesten Tiermaler seiner Zeit überlegen, dem Franz Snyders in Antwerpen (1579—1657), der übrigens erst durch den Einfluß von Rubens Jagdmaler wurde, in der Jugend aber Stilleben malte, die in ihrer Farbenwirkung seine späteren Tierstücke übertreffen.



151. P. P. Rubens, Löwenjagd. München.

Wenn die großen Kirchenbilder und die mythologisch-allegorischen Darstellungen häufig die italienische Schule verraten, in welcher Rubens zur Selbsterkenntnis gelangte, wenn er in bezug auf Darstellbarkeit des Gräßlichen (Kreuzigung Petri in der Peterskirche zu Köln, 1638 für den



152. P. P. Rubens, Der Liebesgarten. Ausschnitt. Madrid.

453. P. P. Rubens, Die Dorfkirmes. (Linke Hälfte. Louvre.

kunstfreundlichen Kaufherrn Jabach gemalt) dieselben Anschauungen hegte wie die italienischen Naturalisten, so kommt die unversehrte flämische Natur in seinen Landschaften und Genrebildern zum Vorschein. Namentlich in seinen letzten Jahren, in welchen er als Schloßherr auf dem „Steene" bei Mecheln mit seiner Gattin weilte, gewann er reiche Muße, das Volk und die landschaftliche Natur der Heimat schärfer in das Auge zu fassen. Von seinen Genrebildern streift der „Liebesgarten" in Madrid (Abb. 452), eine Unterhaltung von Liebespaaren in einem Parke, an die später so beliebte Gattung der galanten Feste an, während die „Kirmeß" im Louvre (Abb. 453), der „Bauerntanz" in Madrid die ungezügelte Lebenslust der unteren Volksklassen in derber Wahrheit vorführen. Selbst in seinen Landschaften klingt der ihm gewohnte heroische Ton zuweilen an. Mit großer Sorgfalt hat er die Luftströmungen beobachtet: mit bewunderungswürdiger Wahrheit gibt er das Wolkenspiel, den Kampf von Licht und Schatten in der Luft wieder. Rubens' Landschaften hätten an eindrucksvoller Stimmung noch



454. P. P. Rubens, Vier Negerköpfe. Brüssel.



455. Rubens und Jan Brueghel, Das Paradies. Haag, Mauritshuis.

mehr gewonnen, wenn er sie nicht so reich an Einzelmotiven, so gegenstandlich, möchte man sagen, gestaltet hätte. Die idyllischen Schilderungen, wie sein „Schloßpark" in Wien, gewinnen gerade durch ihre größere Einfachheit.

Rubens wäre kein echter Sohn des Nordens gewesen, wenn er nicht auch der Porträtmalerei sich eifrig gewidmet hätte. Unter den männlichen Bildnissen nehmen die sogenannten vier Philosophen in der Pittigalerie zu Florenz aus früherer Zeit den ersten Rang ein. Auch sich selbst und seine beiden Söhne hat Rubens gemalt; diese Bilder haben eine mehrfache Wiederholung erfahren. Von den Frauenporträts ist, außer den Bildnissen seiner beiden Frauen, das Porträt einer Antwerpener Schönheit, Fräulein Lunden, unter der falschen Bezeichnung „Chapeau de paille" (statt chapeau de poil) bekannt, am berühmtesten. Doch zeigt das Bild (London, Nationalgalerie) nur eine schöne Rasse, keine anmutige Individualität. Gereiftere Personen, wie die Frau des Charles Cordes in Brüssel, wie Maria von Medici oder die Infantin mit ihrem Gemahle auf den Flügeln des Ildefonsoaltares, fügen sich besser zu seiner künstlerischen Natur. Von riesiger Kraft und Wahrheit sind z. B. auch die Negerköpfe in Brüssel (Abb. 454). Mit Rubensbildern kann man die ganze Bibel vom Engelsturze bis zum Jüngsten Gericht illustrieren, ebenso den ganzen Ovid.

3. **Zeitgenossen und Gehilfen von Rubens.** Neben Rubens traten natürlich die älteren Maler von Antwerpen weit zurück. Die besten unter ihnen wie Jan Brueghel, der sogenannte Sammetbrueghel, in mannigfachen Gattungen der Malerei erfahren, aber doch als Landschaftsmaler am meisten hervorragend (Abb. 455), dann Sebastian Vranx (1573—1647), welcher das Reiterleben ebenso lebendig wie farbenreich schilderte, oder die beiden Kircheninterieurmaler Hendrick Steenwijck der Ältere und der Jüngere standen ohnehin auf anderem Boden und lösten andere Aufgaben als der flämische Großmeister.

Von den Kunstgenossen gleichen oder wenig jüngeren Alters bewahrten sich vornehmlich nur Kaspar de Crayer (1582—1669) und Jakob Jordaens (1593—1678) eine größere Selb-



456. Jac. Jordaens. Der König trinkt. Brüssel.

ständigkeit. Wenn Jordaens öfter an Rubens gemahnt, so erklärt sich dies auch durch den Umstand, daß beide in der Werkstatte des Adam van Noort erzogen wurden. Jordaens wird unterschätzt, wenn man ihn nur nach seinen „Bohnenfesten" und grotesten Familienkonzerten (Abb. 456) beurteilt. Sowohl in Bildnissen (Mädchen mit dem Papagei und andere in englischen Privatsammlungen), wie in mythologischen Darstellungen (Venus mit Bacchanten im Haag) und allegorischen Schilderungen (Haus im Busch beim Haag) stellt er sich Rubens fast ebenbürtig zur Seite. In seinen religiösen Bildern (Abendmahl und Grablegung in Antwerpen) bringt es Jordaens freilich trotz des leuchtenden, saftigen Kolorits infolge seines allzu derben Realismus zu keinen erfreulichen Resultaten.

4. **A. van Dyck.** Der Haupterbe von Rubens' Ruhme, zugleich sein bester Schüler, war Antonius van Dyck. Als Sohn wohlhabender Eltern 1599 in Antwerpen geboren, genoß van Dyck zuerst den Unterricht Hendrik van Balens (1575—1632), dessen glattgemalte mythologische Bilder sich einer großen Beliebtheit erfreuten, trat dann aber in die Werkstätte von Rubens ein. In einer Anzahl Bildern seiner Frühzeit (Kreuztragung in Antwerpen, Verspottung Christi und Ausgießung des heil. Geistes in Berlin) erscheint er völlig von der Auffassung seines zweiten Lehrherrn bestimmt. Gelegentlich hat ihm Rubens auch größere Aufgaben zu selbständiger Bearbeitung überlassen. So schuf z. B. van Dyck nach flüchtigen Skizzen von Rubens die farbigen Kartons, welche die Geschichte des Decius Mus (Galerie Liechtenstein in Wien) erzählen. Seine künstlerische Bildung vollendete er in Italien (1623—26), wo ihn besonders Tizian fesselte. Sein kavaliermäßiges Auftreten trug ihm bei den römischen Genossen den Spitznamen „Sinjor" ein. Zahlreiche Bildnisse (Genua, Florenz) zeugen von seinen ernsten, erfolgreichen Studien. Sie sind überaus frisch und lebendig in der Auffassung, kräftig leuchtend in der Farbe. Im Jahre 1632 siedelte er, zum Hofmaler des Königs berufen, nach London über, heiratete eine Hofdame, Mary Ruthven, kam auf diese Art mit vornehmen Kreisen in Verbindung, stieg aber auch durch eigenes Verdienst zu glänzenden Verhältnissen empor. Er starb 1641. Bei van Dyck kommt alles früh, seine Reife, sein Ruhm, sein Tod. Seine Phantasie und sein Formensinn bewegten sich in zu engen Grenzen, als daß er mit Rubens in großen Kompositionen hätte wetteifern können. Wohl versuchte sich auch van Dyck in großem Stile. Der Verlust der Regentenbilder im Brüsseler Rathause, die Nichtausführung der Teppichkartons mit Schilderungen aus dem Leben Karls I. in London sind indes kaum zu beklagen. Die noch erhaltenen (fragmentarischen) Skizzen zeigen, daß er solchen Aufgaben nicht gewachsen war. Am besten versteht er elegische Stimmungen (Beweinung Christi, Christus am Kreuze) zu verkörpern und solchen Andachtsbildern eine fesselnde Wirkung zu verleihen. Ein leichter Abglanz von Rubens' reicher Lebenslust ruht auf seinen Kinder



457. A. van Dyck, Beweinung Christi. München.

gestalten; die Madonna und die weiblichen Heiligen aber zeigen feinere Formen und zartere Empfindungen (Abb. 457). Der Hauptruhm des Künstlers knüpft sich an seine zahlreichen (über zweihundert) Bildnisse. Er verdankt den Erfolg als Porträtmaler seinem feinen Verständnis vornehmen Wesens, seiner glücklichen, durch persönliche Neigungen verstärkten Gabe, sowohl das aristokratisch Selbstbewußte wie das durch elegante Haltung und zierliches Auftreten gewinnende Wesen zu lebendigem Ausdrucke zu bringen. Die Porträts aus seiner früheren Zeit, vorwiegend Künstler (Abb. 458) oder Personen aus bürgerlichen Kreisen darstellend, stehen künstlerisch am höchsten. Hier gibt er die Natur ungeschminkt wieder. Auch das Familienbild des Tiermalers Snyders in Petersburg, der sogenannte Bürgermeister und die Bürgermeisterin in München, der Syndikus van Meerstraten mit einer antiken Büste zur Seite in Kassel atmen volles Leben. Selbst die Frauenschönheit (Marie Louise von Tassis in der Liechtensteingalerie in Wien) wird noch nicht durch übertriebene Eleganz der Haltung geschädigt. Später, in die englischen Hofkreise eingezwängt, zum Schnellmalen verurteilt, schildert er häufig die Personen nicht wie sie sind, sondern wie sie sich am vorteilhaftesten im Gemälde ausnehmen. Die mangelnde Individualität wird durch die nach der Schablone gemalten schönen Hände und durch gekünstelte Stellungen noch fühlbarer. Nur die Fürstenbilder machen eine Ausnahme und zeigen in den besten Exemplaren, wie in Karls I. Aufbruch zur Jagd im Louvre, in dem Prinzen Thomas von Savoyen in Turin (Abb. 459) und in den Kindern Karls I. (Turin, Abb. 460, Dresden u. a. O.), volle Wahrheit und tiefere psychologische Auffassung. Die malerische Gestaltung der Räumlichkeit, in die van Dyck seine Porträtfiguren zu stellen pflegte, um wirksame Farbengegensätze zu gewinnen: auf der einen Seite eine geschlossene, meist reich drapierte Wand oder auch dichter Baumschlag, auf der anderen ein Ausblick ins Freie mit einem Stück Himmel, wurde für die Bildnismalerei späterer Zeiten von vorbildlicher Bedeutung. Neben seinen gemalten Porträts dürfen die radierten, zwanzig an der Zahl, nicht vergessen werden. Sie bilden den Grundstock der „Ikonographie" van Dycks, einer Sammlung von gestochenen Porträts berühmter Persönlichkeiten, und zeigen in den Köpfen die packendste Lebendigkeit.



458. A. van Dyck, Der Bildhauer Duquesnoy. Brüssel.



459. A. van Dyck, Prinz Thomas v. Savoyen. Turin.

Die anderen Schüler und Gehilfen von Rubens, Theodor van Thulden, Abraham van Diepenbeck und andere, haben geringe Bedeutung. Auch die wenigen, im Alter etwas jüngeren Maler, welche neben Rubens sich in Werken größeren Stiles versuchten, wie der sich auch bei religiösen Darstellungen als tüchtiger Porträtmaler kundgebende Cornelis de Vos (1585 bis 1651), konnten keine große Wirksamkeit und keinen dauernden Einfluß gewinnen. Dagegen muß hervorgehoben werden, daß sich um Rubens eine Reihe von Kupferstechern (Soutmann, Lukas Vorsterman, Schelte a Bolswert, Paul Pontius und andere) sammelte, welche den malerischen Stil im Kupferstiche zu hoher Vollendung brachten und die niederländische Stecherschule zur ersten in Europa erhoben.

5. Von **Adriaen Brouwer** (um 1605—38) gilt, was von nun an für eine ganze Reihe niederländischer Maler zutrifft. Man kann eine doppelte Biographie von ihm schreiben, eine legendarische, ziemlich vollständige, reich an Einzelheiten, aber falsch oder doch schwach begründet, und eine urkundliche, zuverlässige, aber lückenhaft und reicher an negativen als an positiven Resultaten. Brouwer ist in Oudenaerde geboren, hat sich 1625—28 in Haarlem, als Schüler von Frans Hals, und Amsterdam aufgehalten und muß schon frühzeitig als „kunstreicher und weltberühmter junger Künstler" bekannt gewesen sein, allerdings auch frühe schon ein unstetes Leben geführt haben, welches ihn in den Augen späterer Kunstchronisten zum Typus eines liederlichen Gesellen stempelte und wahrscheinlich seinen frühen Tod in Not und Elend verschuldete. Urkundlich tritt Brouwer 1631 in die Antwerpener Malergilde ein und wurde am 1. Februar 1638 in Antwerpen begraben; weitere Lebensnachrichten sind nicht bekannt. Die Helden seiner Bilder sind meistens Bauern oder Proletarier, die im Wirtshause trinken, falsch spielen, sich dann prügeln (Abb. 461) und vom Dorfbader die Wunden verbinden lassen. Die Ableitung dieser Szenen von den seit langer Zeit beliebten allegorischen Darstellungen der fünf Sinne läßt sich nicht von der Hand weisen. Drastisch genug ist der „Geschmack" in dem Burschen, welcher eine bittere Arznei einnimmt, und das „Gefühl" in dem geprügelten und bei dem Verbinden seiner Wunden winselnden Rüpel wiedergegeben



460. A. van Dyck, Die Königskinder. Windsor.

(beides in der Stadelschen Galerie in Frankfurt a. M.). Doch liegt der Schwerpunkt der Brouwerschen Bilder nicht in diesen Beziehungen. Seine Figuren sind auf einen festen Lebensboden gestellt, allerdings auf den Boden urwüchsiger Gemeinheit, so daß der Blick sich erst auf die geschickte Gruppierung und die kräftige, warme, dabei wunderbar verschmolzene Färbung richten muß, um



461. A. Brouwer, Bauern in der Kneipe. Amsterdam.



462. D. Teniers d. J., Wirtsstube. München

den ersten häßlichen Eindruck zu überwinden. So wenige Jahre auch die uns bekannte Wirtsamkeit Brouwers währte, so läßt sich doch eine allmähliche Wandlung in seiner malerischen Technik erkennen. Während er in der ersten Zeit eine reichere Farbenleiter benutzt, die einzelnen dick aufgetragenen Farben fein verschmilzt, stimmt er in den letzten Jahren die Bilder, an Frans Hals in Haarlem erinnernd, mehr auf einen Ton, geht von einer hellbraunen Untermalung aus und gewöhnt sich einen mehr getuschten Auftrag an.

6. **David Teniers** (1610–90), zum Unterschied von seinem gleichnamigen, wenig bekannten Vater der jüngere genannt, in seinen späteren Jahren in Brüssel ansässig, stand persönlich mit der Familie Brueghel in Beziehungen; in seiner Manier war er auch von Rubens, anfangs auch von Brouwer abhängig, überhaupt bestrebt, älteren Meistern die äußere Manier abzulauschen. Unter seinen zahlreichen Bildern sind namentlich die Kirmeß- und Tanzbelustigungen im Freien bekannt. Er schildert dabei vorzugsweise den fröhlichen Tumult größerer Volksmassen mit vielen genremäßig erzählenden Einzelheiten und lebensvollen Zügen. Malerisch ansprechender sind meist seine Wirtshausszenen (Abb. 462). Die Gemälde seiner mittleren Zeit (1650–60) zeichnen sich durch einen gefälligen silbergrauen Ton aus. In seinen späteren Jahren wird seine Farbe trocken, seine Auffassung, dem elegant Pastoralen sich zuneigend, konventionell. In den glücklichsten äußeren Umständen unermüdlich schaffend hat er ein reiches Lebenswerk hinterlassen. Man kennt noch jetzt gegen tausend Bilder seiner Hand, und wenn er sich auch in seinen Lieblingskompositionen häufig wiederholte, so ist doch sein Stoffgebiet weit genug. Er ist Meister jeglichen Genres und schildert außer Volksfesten und Wirtshausszenen auch Festzüge, Märkte, spukhafte Versuchungen und Tierkomödien, ferner Stilleben, Jagdstücke, Soldatenbilder, Küchen, Kaufläden und Laboratorien; daneben versucht er sich auch in biblischen und mythologischen Darstellungen und Porträts. Immer sind seine Bilder gut gemalt und in Luft und Licht fein gestimmt, freilich in den Typen und in der Entwicklung des Schauplatzes bisweilen etwas eintönig.

Unter den übrigen Antwerpener Künstlern, welche die Genremalerei pflegten, ausschließlich oder doch vorwiegend Szenen aus niederen Volkskreisen schilderten, sind noch Joos van Craes-

beeck (1606? bis nach 1654), der in der Weise seines Freundes Brouwer malte, und David Ryckaert (1612—61), der dritte Künstler dieses Namens, da auch Vater und Großvater ihn führten, jedenfalls der bedeutendste der Familie, zu erwähnen. Ein besondere Stellung nimmt Gonzales Coques oder Cocx (1618—84), der feinsinnige Maler stiller, bürgerlicher Behaglichkeit, ein. Seine Portratgruppen und Einzelbildnisse streifen mit ihrer glücklich getroffenen momentanen Stimmung und der individuellen Auffassung an Charakterfiguren an und nähern sich auch durch ihre glanzend durchgeführten Innendarstellungen dem Gebiete der Genremalerei. Im ganzen geht aber doch die Antwerpener Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts rasch zurück. Es fehlt nicht an einzelnen guten Landschafts- und Marinemalern; es blüht die Blumen- und Fruchtmalerei. Zu historischer Bedeutung hat sich aber keiner der vielen Künstler mehr aufgeschwungen. Die Gründung der Antwerpener Akademie (1663), an welcher Teniers regen Anteil nahm, hat den Verfall nur beschleunigt, da sie der Kunst den gesunden Volksboden raubte und eine künstliche Zucht der Maler einführte.

2. Rembrandt und die Holländer.

a) Die Perioden der holländischen Malerei. Hals und Rembrandt.

1. **Allgemeiner Charakter.** In Holland ging die Einkehr in das heimatliche Wesen in derselben Zeit vor sich, in welcher das Volk sich nach schweren und blutigen Kämpfen schließlich siegreich seine Unabhängigkeit und Freiheit errang. In der politischen wie in der künstlerischen Welt behauptet es seitdem ein Jahrhundert lang eine ehrenvolle, selbständige Stellung. Die großen Ereignisse, welche der kleinen holländischen Nation, freilich nur für einen begrenzten Zeitraum, eine weltgeschichtliche Bedeutung verliehen, spiegeln sich nicht unmittelbar in den einzelnen Gemälden ab; wohl aber bilden sie den allgemeinen Hintergrund, von welchem jene sich abheben. Sie haben die Stimmung vorbereitet und geschaffen, welcher die Kunstwerke des 17. Jahrhunderts in Holland einen so reichen und vollendeten Ausdruck verleihen.

Wohl bestanden schon längst in den nördlichen Niederlanden fruchtbare Kunstschulen, wie in Haarlem, Leyden, Utrecht und anderen Städten. Auch das Stoffgebiet, in welchem sich die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts bewegen, war keineswegs von ihnen erfunden. Fast alle später in den Kreis der malerischen Darstellung gerückten Gegenstände kündigen sich schon im 16. Jahrhundert an. Namentlich das Porträt, der Ausgangspunkt und die wichtigste Grundlage ihrer Kunst, spielte schon vorher eine große Rolle. Selbst die Porträtgruppen, in welchen die Glieder einer Korporation oder einer Gilde zusammengestellt wurden, kommen bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Schon 1529 malte Dirck Jacobsz, ein Sohn des Jakob Cornelisz (s. S. 179), ein Schützenbild. Ihm folgten Cornelis Teunissen mit einem ahnlichen Werke 1533 und Cornelis Ketel, beide gleichfalls in Amsterdam tätig. Und wenn man von der moralisierenden und allegorisierenden Tendenz zahlreicher Darstellungen im 16. Jahrhundert (die fünf Sinne, Tugenden und Laster usw.) absieht, befindet man sich mitten in der bunten Volkswelt, welcher die spätere Genremalerei die Gegenstände ihrer Darstellung entlehnte. Die große politische und kirchliche Bewegung, welche das Volk bis in seine tiefsten Wurzeln erschütterte, die gewaltigsten Ereignisse, die heute die Nation bis an den Rand der Verzweiflung trieben, morgen siegesfroh aufjauchzen machten, warfen aber einen hellen Widerschein auf alle Gestalten und verliehen ihnen ein neues Gepräge. Stämmige Kraft, mutiger, selbstbewußter Sinn spricht aus den Männern. Die Sorge für die Rettung und das Wohl des Vaterlandes ist jedem einzelnen nahegetreten, hebt ihn über das kleinliche, schwächliche Leben empor. Welch ein Unterschied waltet zwischen den alten Schützenbildern und den seit den achtziger Jahren geschaffenen. Die älteren



463. Nicolaes Elias, Die Korporalschaft des Kapitän Rogh. Amsterdam.

Schützenstücke zeigen uns die Glieder der Gilde in Halbfiguren einfach in zwei Reihen hinter einander aufgestellt, ohne jede lebendige Gruppierung. Alle Köpfe blicken aus dem Bilde heraus, nur die Hände sind zuweilen mannigfacher bewegt. Es sind bloße Zusammenstellungen von Einzelporträts. In den jüngeren Gruppenbildern treten die Schützenbrüder in ganzer Figur, in reicher malerischer Anordnung und mit militärischem Prunke auf und tragen ein kräftiges Selbstbewußtsein zu Schau. Die Vorstände (Regenten) und Mitglieder der verschiedenen Gilden und Korporationen, insbesondere der Schützengesellschaften, deren Bildnisse, zu Gruppen vereinigt, die Gildenhäuser (doelen) schmückten die sogenannten Regenten oder Doelenstukken, besitzen nichts Philiströses, Kleinbürgerliches, erwecken vielmehr die Vorstellung von Helden und Staatsmännern.

Hatte aber die Spannung sich gelöst, war für einige Zeit das Gefühl der Sicherheit herrschend geworden, so wurde nun auch der ungebundenen Lebenslust gehuldigt. Nur dadurch, daß dem Volke das weiteste Maß der Erholung, die vollste persönliche Freiheit gegönnt war, bewahrte es sich die Schnellkraft und die Fähigkeit, den Gefahren tapfer zu begegnen, für große Zwecke das ganze Dasein einzusetzen. Die politischen Verhältnisse schärften die Charaktere, welche die Holländer als seefahrendes Volk ausgebildet hatten. Die schroffen Gegensätze, in welchen sich das Matrosenleben bewegt, wiederholen sich hier in großen Zügen. Die furchtbare Gefahr, in welcher so lange Zeit das Vaterland schwebte, heiligte den heimischen Boden auch in den Augen der Phantasie, ließ den Künstler nicht müde werden, die heimatliche Natur zu schildern. Und nicht der Boden allein: die Dünen, die Kanäle, die See waren den Holländern lieb und wert geworden. Als alte Seefahrer hatten sie sich längst daran gewöhnt, auch die Luft und die Wolken zu beobachten. Diese stete Beschäftigung mit den Naturerscheinungen hob das Verständnis dafür und weckte den Sinn für die landschaftlichen Reize. Ebenso fachte die lange Entbehrung des Friedens und der Ruhe immer stärker die Sehnsucht nach dem still behaglichen Genusse des heimischen Herdes an. Die Phantasie schmückte ihn mit glänzenden Farben aus und ließ das stille Dasein im gemütlich eingerichteten Hause, die kleinen Freuden eines beschaulichen Lebens gar lockend erscheinen.

2. **Die Entwicklung.** Es lassen sich drei Entwicklungsstufen erkennen. In der **ersten Periode** (ca. 1580—1620) stehen die einzelnen holländischen Städte: Delft, Haarlem, Leyden, Utrecht, Amsterdam einander im Range ziemlich gleich. Die italienischen Einflüsse sind noch nicht vollständig zurückgedrängt, aber der Hauptnachdruck wird doch schon auf die Porträtkunst gelegt, die anfängliche Trockenheit in Auffassung und Kolorit rasch überwunden. In Delft, wo unter Wilhelm von Oranien sich ein reicher politischer und höfischer Kreis sammelte, entfaltete Michiel van Miereveld (1567—1641) als Porträtmaler eine reiche Wirksamkeit. In Haarlem tritt uns Pieter de Grebber entgegen (tätig um 1625—49), in Utrecht Paulus Moreelse (1571—1638), ein Schüler Mierevelts, in Dordrecht Jakob Gerrits Cuijp (1594—1651), anfangs etwas hart und trocken in der Malweise, später aber durch warme Farbe und naturfrische Auffassung ausgezeichnet, im Haag Jan van Ravesteijn (um 1572—1657), in Amsterdam endlich Cornelis van der Voort (1576—1624), Werner van Valckert (schon 1612 tätig), Nicolaes Elias († nach 1646, Abb. 163), Thomas de Keijser (1596—1667), der Sohn des berühmten Architekten Hendrik de Keijser.

Es hält schwer, die Verdienste dieser Porträt- und Regentenmaler scharf gegeneinander abzuwägen. Der fruchtbarste und deshalb bekannteste von ihnen, Miereveld, verdient jedenfalls nicht an die Spitze gestellt zu werden, da ihm der feinere Farbensinn noch mangelt. Die hervorragendste Stellung nehmen Ravesteijn und de Keijser ein. In der schlichten treuen Wiedergabe der Züge sind sie unübertrefflich; namentlich de Keijsers Porträts fesseln durch die feste Zeichnung, durch freie Auffassung und durch die geschickte Anwendung des Helldunkels, noch vor Rembrandt! Die Landschaftsmalerei, welche in Haarlem stets gepflegt wurde, bedurfte einer längeren Frist, um die Höhe zu erklimmen. Esaias van de Velde († 1630), einer Antwerpener Emigrantenfamilie angehörig, in Haarlem und Haag tätig, hat in seinen Ansichten und figurenreichen Landschaften die in Holland eigentümliche Richtung der Landschaftsmalerei als einer der ersten angebahnt.

Die **zweite Periode** (etwa 1620—45) füllt zwar teilweise die Jahre aus, in welchen sich die Niederlande der tatsächlichen Unabhängigkeit erfreuten, steht aber am stärksten unter dem Einflusse der großen kriegerischen Vergangenheit. Es kann nicht zufällig sein, daß gerade die beiden Städte, welche vom Kriege am meisten heimgesucht worden waren, Haarlem und Leyden, in dieser Periode an die Spitze der holländischen Kunstschulen treten. Wir werden in eine leidenschaftlich bewegte Welt versetzt. Sie spiegelt sich in den freien, selbstbewußte Kraft verratenden Einzelbildnissen ebenso ab wie in den Regentenstücken, die sich immer mehr zu dramatischen Aktionen zuspitzen. Die Phantasie ist erfüllt von den Nachklängen der vorhergegangenen Kämpfe. Der Mann fühlt seinen Wert und weiß, daß er etwas gilt. Alles Steife und Enge hat er abgelegt, in der Tracht wie in den Sitten, im äußeren Auftreten wie in den Stimmungen und Empfindungen. Stürmisch sind auch die Unterhaltungen des Volkes, derb die Szenen, in welchen das Volksleben geschildert wird. Eine urwüchsige Kraft droht in jedem Augenblick überzuschäumen; sie kann es aber ungestraft tun, da sie aus einem unerschöpflichen Born quillt. Die gleichzeitigen Volkslieder, die saftigen Komödien Brederoos und Costers stehen auf dem gleichen Boden und beweisen die Volkstümlichkeit der von der Malerei eingeschlagenen Richtung. Auf höchste Lebendigkeit zielt auch das Kolorit hin. Keck und sicher wird die Farbe aufgetragen, die Beleuchtung, besonders in der ersten Zeit, ehe die Kunst des Helldunkels sich allgemein verbreitete, breit und voll genommen. Keine Kleidermalerei, überhaupt keine virtuosen Kunststücke. Die Bedeutung der Gestalten sammelt sich in den Köpfen, die in packender Wahrheit und schärfster Charakteristik wiedergegeben werden.

In der **dritten Periode**, etwa seit 1645, lockert sich der Zusammenhang mit dem ursprünglichen Volksboden, und die Erinnerungen an die großen nationalen Kämpfe verblassen. Ein

neues Geschlecht ist emporgewachsen, welches nicht sehnsüchtig nach den Segnungen des Friedens ausblickt, sondern im üppigen Genusse des Friedens und des im Handel mit dem Oriente erworbenen Reichtums behaglich das Leben zubringt. Eine fast an das Schwerfällige streifende ruhige Freude, die Lust an dem Glänzenden, Feinen, Zierlichen macht sich geltend. An die Erfindungsgabe, den Gedankenreichtum der Künstler werden geringere Ansprüche gestellt als an ihre Virtuosität in der Behandlung der malerischen Formen. Die Zahl der Kunstliebhaber in der wohlhabenden Bürgerschaft wächst, dem Schmucke der „Kabinette", in welchen auch orientalische Kunstgegenstände, Lackarbeiten, Porzellangeräte allmählich Platz finden, dient die Mehrzahl der Bilder. Diese Bestimmung übt nicht allein auf das Format der Bilder Einfluß, sondern auch auf die Wahl der Gegenstände und das Maß der malerischen Durchbildung. Vorausgesetzt, daß diese den Anforderungen der Liebhaber entsprach, hatten die Künstler in der Auffassung der Gegenstände einen ziemlich freien Spielraum. Ihr subjektives Wesen tritt mehr als in den früheren Perioden in den Vordergrund: der scharfe Realismus der Darstellung, dem sich die Eigenart der Künstler beugen mußte, verliert langsam an Geltung. Diese werfen sich mit Vorliebe auf die Pflege eines begrenzten gegenständlichen Kreises einer bestimmten malerischen Aufgabe. Sie sind bald Licht-, bald Stoffmaler, je nachdem sie dem Schauplatze der Szene (Innenräume oder freie Luft) eine anheimelnde farbige Stimmung abgewinnen oder auf die zierliche, gefällige Erscheinung der Personen den Nachdruck legen. Häufig verzichten sie auf die individuelle Zeichnung, den schärferen Ausdruck der Köpfe, welche sogar in einzelnen Fällen recht eintönig, selbst geistlos erscheinen. Handelt es sich doch nicht um die Wiedergabe dramatischer Handlungen, sondern um ruhige Lebenslagen, nicht so sehr um die Reizung und Hebung der Phantasie, als um die angenehme Befriedigung des Auges. Niemals ist das Wesen eines Gemäldes so scharf auf die besondere malerische Wirkung zugespitzt worden wie bei diesen späteren Holländern. Unter den Schauplätzen der Kunsttätigkeit bewahrt in dieser Periode Amsterdam noch mehr als früher einen hervorragenden Platz, während die anderen Städte allmählich zurücktreten.



464. Frans Hals, Hille Bobbe van Haarlem. Berlin.

Bei zahlreichen holländischen Gemälden, z. B. Landschaften mit Staffage, schwankt die Bestimmung ihres Urhebers, da sie nicht von einem einzigen Künstler herrühren, die Staffage von anderer Hand gemalt ist als die Landschaft. Bei mehreren Künstlern bleibt man im Zweifel, ob man sie dieser oder jener Schule einreihen soll, da sie öfters den Aufenthalt wechseln. Immerhin dürfte die Scheidung nach Hauptschulen, wie Haarlem, Leyden, Delft, Amsterdam, sich noch als die beste Gliederung erweisen. Aus dem Kreise der Lokalschulen müssen aber zwei Künstler heraus-



465. Frans Hals, Die Familie van Beresteijn. Louvre.

gehoben und an die Spitze der ganzen holländischen Kunst gestellt werden, weil ihr Einfluß weit über den unmittelbaren Schauplatz ihres Wirkens reicht: Frans Hals und Rembrandt van Rijn.

3. **Frans Hals** wurde angeblich um das Jahr 1584 in Antwerpen geboren; aber nach Haarlem hatte sich seine Familie vor 1591 geflüchtet, hier hat er seine Lehrzeit bei Karel van Mander zugebracht und bis zu seinem Tode (1666) unablässig gewirkt. Daß er in seiner Jugend „etwas lustig vom Leben" gewesen, ist urkundlich bestätigt; auch daß er in Schulden geraten und in bitterster Armut verstorben ist, sagen beglaubigte Nachrichten aus. Was sonst von seiner Trunksucht, seiner Liederlichkeit erzählt wird, mag wohl auf Übertreibung beruhen. Die beliebte Manier, aus den Gegenständen der Schilderung unmittelbar auf die persönlichen Neigungen des Künstlers zu schließen, hat zu verschiedenen Anekdoten — und nicht bloß bei Hals — Anlaß gegeben. Nun malte allerdings Hals mit Vorliebe lustige Zechbrüder, komische Straßenfiguren, wie die Hille Bobbe ein halbbezechtes, grinsendes, altes Weib, mit dem Bierkruge zur Seite und einer Eule auf ihrer Schulter (in Berlin) (Abb. 464), und den Rommelpottspieler. Seine Liebesszenen (Junker Ramp mit seiner Liebsten) lassen uns eher an die Nähe des Bacchus als an die Gott Amors glauben. Aus dem Doppelbildnis des Künstlers und seiner Frau, etwa 1624 gemalt, spricht ein joviales Wesen, eine für Lebens-



466. Frans Hals, Wilh. van Heythuysen. Brüssel.



Die Amme mit dem Kinde.

Von Frans Hals. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Förster & Borries Zwickau



467. Frans Hals, Festmahl der Jorisdoelen. 1627. Haarlem.

freuden empfängliche Natur. Die grotesken Figuren und derben Volksgruppen bilden aber nur eine und nicht einmal die wichtigste Seite seines künstlerischen Schaffens. Hals ist in erster Linie Porträtmaler. Sowohl Einzelbildnisse wie Porträtgruppen (Regentenstücke), letztere lebensgroß, gewöhnlich um einen Tisch versammelt, in einfach natürlicher, ungezwungener Weise zusammengestellt, beschäftigten vorzugsweise seinen Pinsel. Unter den zahlreichen Einzelporträts mögen folgende hervorgehoben werden: die Porträts der Familie Beresteijn (Abb. 465), besonders das Bildnis eines jungen Mädchens in ganzer Figur, bei Rothschild in Frankfurt a. M., das kleine Porträt des Willem van Heythuysen im Museum zu Brüssel (Abb. 466), das Bildnis desselben Patriziers in der Galerie Liechtenstein in Wien. Als Maler von Doelenstücken lernen wir ihn im Museum zu Haarlem am besten kennen. Zu wiederholten Malen hat er die Mitglieder der verschiedenen Schützengilden geschildert, die der Jorisdoelen, einmal im Jahre 1616, das andere Mal 1627 (Abb. 467), und der Adriaensdoelen, wie sie zum Festmahle sich vereinigt haben, dann die Vorsteher des Elisabethhospitals, die Vorsteher und Vorsteherinnen des Altmännerhauses (1664). Diesen Regenten- und Schützenbildern stellt sich das von Pieter Codde vollendete große Schützenbild im Reichsmuseum zu Amsterdam, 1637, mit sechzehn Figuren, nicht wie sonst als Kniestück behandelt, sondern die ganzen Gestalten bis zu den Füßen zeigend, ebenbürtig zur Seite. Was übrigens Codde damals selbständig leistete, beweist sein „Ball" (Abb. 468).

4. **Rembrandt Harmensz van Rijn** wurde 1606 in Leyden geboren, nicht, wie die Legende sagt, in der Windmühle seines Vaters, sondern in dem stattlichen Hause der Eltern am Weddestege. Als sein erster Lehrer wird Jakob van Swanenburch angegeben, kurze Zeit soll er auch den Unterricht des Pieter Lastman in Amsterdam genossen haben. Seine selbständigen Arbeiten beginnen mit dem Jahre 1627 und waren anfangs wenig hervorragend (Paulus im Gefängnis, in Stuttgart, der schlafende Greis, in Turin, beide schon mit Helldunkelwirkung



468. Pieter Codde, Ein Ball. Haag.

bei geschlossenem Licht, den Weg andeutend, den Rembrandts Kunst unausgesetzt verfolgte). Aber nachdem er 1631 nach Amsterdam übergesiedelt war, schuf er bereits 1632 sein erstes Hauptwerk, die anatomische Vorlesung des Doktor Tulp. Rembrandt schildert die Vorsteher der Chirurgengilde, welche sich um den Seziertisch versammelt haben und der Demonstration eines Fachgenossen beiwohnen. Die Anordnung hatten schon früher Mierevelt auf dem Regentenbilde im Delfter „theatrum anatomicum" (1617) und Thomas de Keijser in der „Anatomie des Doktor Egbertsz", im Amsterdamer Reichsmuseum (1619), getroffen. Rembrandt aber hob die Wirkung, indem er das äußere Zusammenstehen in eine innere Teilnahme verwandelte und den Eindruck des beredten Vortrages Tulps auf die aufmerksam horchenden und zuschauenden Genossen in lebendigster Weise und kräftigster Lichtwirkung schilderte. Gerade durch die scharfe Betonung der augenblicklichen Seelenstimmung, durch die Unterordnung des porträtmäßigen, ruhigen Ausdruckes unter die Aktion unterscheiden sich Rembrandts Regentenbilder von allem Anfange von denen der anderen Künstler Hollands.

Auf diesem Wege fortschreitend, schuf er 1642 für die Gilde der Geschützgießer die sogenannte „Nachtwache" (Rijksmus. Amsterdam). Die energische, lebhafte Bewegung aller Gestalten und die eigentümlich dämmerige Beleuchtung des Raumes hat zu dem Namen und zu der Vermutung einer nächtlichen Szene den Anlaß gegeben. Bei guter Beleuchtung unter Seitenlicht, wie sie dem Gemälde erst wieder neuerdings zuteil wurde, werden indes auch die Schattenpartien trotz späterer Übermalung durchsichtig, und lichtumflossen erscheinen die Hauptfiguren plastisch herausgehoben aus der Schar der nachdrängenden Genossen. Leider ist das Bild, als es 1715 in das Rathaus zu Amsterdam übertragen wurde, in barbarischer Weise auf allen vier Seiten beschnitten und um mehrere Figuren gekürzt worden. Auch hier haben wir es mit einem Doelenstücke zu tun. Rembrandt bringt uns eine Amsterdamer Schützenkompagnie vor die Augen, aber nicht in behaglich ruhigem Zusammensitzen oder Zusammenstehen. Seine Phantasie spiegelt ihm den Augenblick vor, in welchem die Schützen aus ihren „doelen", ihrem Versammlungshause, stürmisch aufbrechen, um sich zu einem Preisschießen zu begeben. Sie durchschreiten eilig die hohe, links von oben beleuchtete Bogenhalle, zu welcher von den inneren Räumen mehrere Stufen herabführen. Voran der Kapitän Frans Banning Cock, mit dem Kommandostabe, in braunem Wams und



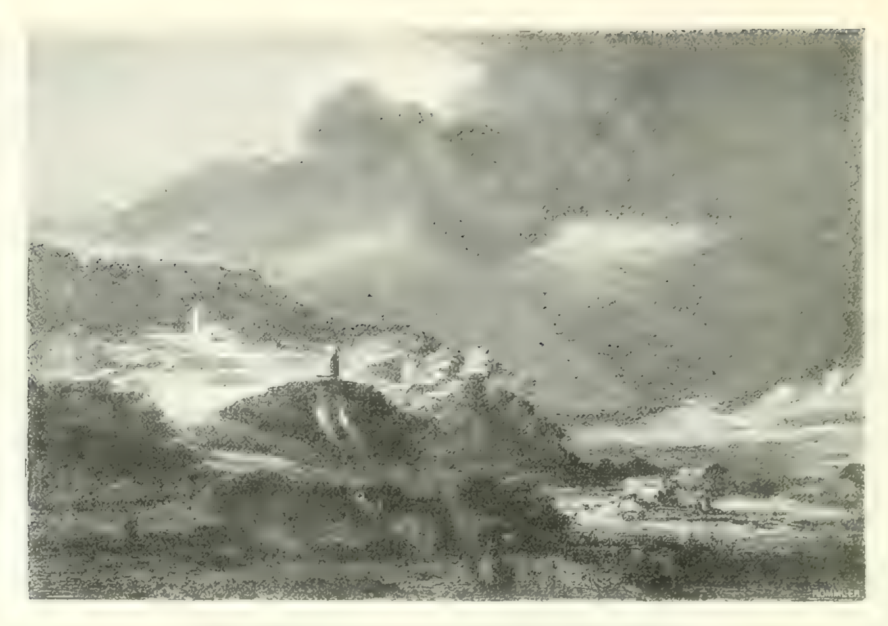
469. Rembrandt, Selbstbildnis mit Saskia. Dresden.



470. Rembrandt, Der Rohrdommeljäger. Dresden.

amarantroter Schärpe, in lebhaftem Gespräch mit dem Leutnant Willem van Ruytenberg begriffen, der einen zitronengelben Rock, weiße Schärpe und einen blanken, am Rande blau emaillierten Ringkragen trägt. Neben und hinter ihnen stürmt die Mannschaft vorwärts. Der eine ladet sein Gewehr, der andere hat es bereits in freudiger Aufregung abgeschossen, Jan Visscher Cornelissen schwingt lustig die Fahne, der wackere Tambour Jan van Kampoort (die Namen der Schützen sind in dem Schilde oben am Pfeiler eingeschrieben) rührt eifrig die Trommel. Mitten in dem Gewimmel entdeckt man ein reich geschmücktes Mädchen, welches die Schützenpreise trägt. Das brausende Gewoge der Menschen empfängt seinen künstlerischen Ausdruck in der Färbung und Beleuchtung. Die Farben an sich kräftig und voll, werden harmonisch gebunden, so daß nicht eine einzige vorherrscht, vielmehr ein reicher, aus Tönen gleicher Stärke gebildeter Farbenakkord unser Auge trifft. Lichter gehen in Schatten über, der Widerschein des Lichtes dringt in die Schatten, ein schimmernder Glanz umgibt die Gestalten, mildes Helldunkel hüllt sie ein.

Im Entstehungsjahr der Nachtwache (1642) erblicken wir Rembrandt auf der Höhe seiner Kunst. Dasselbe Jahre begrub aber sein persönliches Glück. Es starb seine Frau, Saskia von Uylenburgh, mit welcher er sich 1634 vermählt hatte. Saskia spielt in Rembrandts Werken eine große Rolle. Seine Phantasie ist von ihren Zügen erfüllt, in seinen radierten Studienköpfen wie in seinen Gemälden begrüßen wir häufig ihr freundliches Antlitz. Als Braut und als Gattin, bald allein, mit einer Blume in der Hand oder in reichem Juwelenschmucke, bald dem frohgesinnten Gatten sich anschmiegend (Abb. 469), ist Saskia von Rembrandt verewigt worden. Seine Tätigkeit erlahmt auch nach dem Tode der Frau nicht, biblische Schilderungen und Bildnisse kommen Jahr für Jahr aus seiner Werkstatt heraus; aber in seinen Vermögensverhältnissen kommt er immer mehr zurück, bis er 1655 den Bankerott erklären muß. Die schweren Finanzwirren, in welchen Amsterdam gerade damals steckte, und die Sammelleidenschaft des Künstlers erklären teilweise das schlimme Ereignis. Doch hat sich Rembrandt wohl niemals als guter Wirtschafter bewährt. So lange Saskia lebte, träumte er an ihrer Seite ein glänzendes Leben. Den Widerschein dieses Traumes entdecken wir in den Selbstporträts und den zahlreichen Bildnissen seiner Frau. Er malt



471. Rembrandt, Gewitterlandschaft. Braunschweig.

sich selbst gern in reicher Tracht (Abb. 470), wird nicht müde, seine Frau mit Spitzen und Geschmeide zu schmücken, ist ihr bei der Toilette behilflich, wie er selbst in einem prächtigen Doppelporträt, dem sogenannten Bürgermeister Pancras und Frau im Buckinghampalaste vor Augen führt. Nach ihrem Tode ging er offenbar nur seinen künstlerischen Interessen nach, unbekümmert um das Soll und Haben. Er träumte wieder; doch nehmen jetzt die Träume einen grübelnden, trüben Zug an, wie seine Natur ein nach außen verschlossenes Wesen. – Aber die Bilder dieser letzten Leidenszeit wachsen dadurch in ein Ewiggroßes hinaus, in ein zeitloses Land, welches Rembrandtland heißt. Viele der älteren Gegenstände hat er einfacher, mächtiger wiederholt. Selbst als ihn das beim Stechen getrübte Augenlicht verließ, hat er nicht aufgehört, in Farben sein Traumland weiter zu dichten, zuletzt mehr mit dem Spachtel und den Fingern, in Klexen und Farbenbergen, und Bilder geschaffen, die von Kennern für das Beste seiner Kunst gehalten werden.

Das bei Anlaß des Bankerotts aufgenommene Inventar macht uns mit dem erstaunlichen Umfange der Sammlungen Rembrandts bekannt. Es fanden sich in seinem Hause zahlreiche Gemälde auch italienischer Künstler, sechzig Portefeuilles mit Kupferstichen, ferner Rüstungen, venezianische Gläser, indianische Waffen, chinesische Porzellantassen usw. Fortan lebte Rembrandt als Pensionär seiner Wirtschafterin Hendrickje Stoffels, welche seit Saskias Tode ihm das Haus führte und deren liebes Gesicht uns auf Bildnissen und Akten (Abb. 473) oft begegnet, und seines Sohnes Titus. Sie betrieben für ihn den Handel mit seinen Gemälden und Kupferstichen und gaben ihm, wohl mit seiner Zustimmung, freie Kost und Wohnung. Rembrandt zog sich immer mehr von der Welt zurück, erfreute sich auch, wie es scheint, nicht mehr der früheren reichen Gönnerschaft, und starb 1669 in dürftigen Verhältnissen. Trotz allem Mißgeschick blieb seine künstlerische Kraft ungebrochen. In dem Unglücksjahre (1656) vollendete er eins seiner herrlichsten biblischen Gemälde, den „Segen Jakobs", im Museum zu Kassel. Aus dem Jahre 1661 stammt das dritte große Regentenstück, welches wir von ihm besitzen, die sogenannten Staalmeesters, das heißt die Vorsteher der Tuchmacherzunft, deren Amt es war, die Herkunft der Tuchstücke durch angehängte Bleisiegel zu bestätigen (Taf. XVII). Sie sind um einen mit einem orientalischen Teppiche bedeckten Tisch versammelt. Während vier der Vorsteher am Tische sitzen, ist der fünfte im Begriffe, sich zu



Die Staalmeesters.

Von Rembrandt. Amsterdam, Rijksmuseum



472. Rembrandt, Die Eintracht des Landes. Rotterdam, Museum Boyn.

erheben, als wollte er an eine (nicht sichtbare) Menschenmenge eine Anrede halten. Ein Diener, barhaupt, steht weiter zurück. Von dem graubraunen Hintergrunde, den schwarzen Gewändern heben sich die Köpfe und Hände, obschon die Karnation ebenfalls in bräunlichen Tönen gehalten ist, leuchtend ab.

Die Staalmeesters sind ein treffliches Beispiel der letzten Wandlung, welche Rembrandts malerischer Stil erfuhr. Während er anfangs noch strenge zeichnete und sorgfältiger und feiner die Farbe auftrug, auf Lebenswahrheit vorzugsweise bedacht war, hob er in der zweiten Periode (etwa 1636 56) durch Anwendung des Helldunkels und Unterordnung der Lokalfarben unter einen Gesamtton seine Gestalten aus der unmittelbaren Wirklichkeit in eine eigentümliche poetische Welt empor. In der letzten Periode, bei voller Herrschaft über die Technik, die ihm den breitesten Farbenauftrag gestattet, verringert sich die Reihe der Einzelfarben; er wirkt fast ausschließlich durch Licht und Schatten, läßt das Licht sich intensiv an einzelnen Stellen sammeln und dadurch aus dem umgebenden tiefen Dunkel kräftig, fast gewaltsam heraustreten. An den zahlreichen Selbstporträts, die er offenbar als Studienköpfe behandelte, kann man die Aufeinanderfolge dieser Malweisen genau nachweisen. Seine Freude an der Erprobung von Farbenstimmungen haben aber die Besteller von Porträts schwerlich geteilt. Sie gaben den realistischeren Malern, wie namentlich Thomas de Keijser und Bartholomäus van der Helst, den Vorzug.

Von Rembrandts umfassender Phantasie und seiner Kunst zu komponieren, legen neben den geschichtlichen und symbolischen Kompositionen (Abb. 472) die biblischen Gemälde (und Radierungen) das beste Zeugnis ab. Ihn fesselten, ganz im Sinne seiner Zeit und seines Volkes, am stärksten die Szenen, welche in den mittleren und späteren historischen Büchern des Alten Testaments geschildert werden, und die Parabeln des Neuen Testaments. So schildert er Simsons Hochzeit (Dresden), den Zank Simsons mit dem Schwiegervater, der ihn aus dem Hochzeitshause ausgeschlossen hat (Berlin), Simsons Blendung, im Stadelschen Institut Frankfurt,



473. Rembrandt, Badende Frau. London.



474. Rembrandt, Familie des Tobias. Louvre.

das Opfer Manoahs in Dresden, und malte wiederholt die Susanna und die Bathseba im Bade; auch die Geschichte Josephs in Ägypten (Berlin und Petersburg), des Tobias (Louvre), (Abb. 474) des Boas und der Ruth (unter dem falschen Titel: die Judenbraut, die von einem älteren Manne umarmt wird, im Reichsmuseum zu Amsterdam) boten ihm Motive zu Gemälden. Die Jugendgeschichte Christi gab ihm Anlaß zu idyllischen Bildern (le ménage de menuisier im Louvre (Abb. 475), 1640, die Holzhackerfamilie in Kassel aus dem Jahre 1646). Er versetzt uns in den engsten, dürftigsten Raum, in ärmliche Verhältnisse; trotzdem aber und trotz der holländischen Verkleidung Josephs und Marias weiß Rembrandt doch durch die warme, harmonische Beleuchtung den Eindruck heiligen Friedens zu wecken. Der heil. Familie schließt sich die Darstellung im Tempel (1631) im Haag und die Anbetung der Könige (1657) im Buckinghampalaste an. Beide Gemälde, obschon der Zeit nach weit voneinander entfernt, zeigen die vollendete Handhabung des Helldunkels. Wie ganz anders leuchten aber doch die Farben in der späteren Schöpfung! Von der Vertiefung des Künstlers in die biblische Welt legen die Bilder, welche der Schilderung Christi als Lehrer und Wundertäter gewidmet sind, ein weiteres Zeugnis ab. Die Parabel von den Arbeitern im Weinberge schildert er in dem Gemälde in Petersburg (1637), die andere von dem wuchernden Pfunde in der Radierung, welche unter dem Namen „der Goldwäger" geht. Zu einer reichen Volksszene gestaltete er die „Ehebrecherin vor Christus" (1644) in der Nationalgalerie zu London. Die Heilung der Kranken durch Christus gab ihm Anlaß zur Schöpfung der unter dem Namen „Hundertguldenblatt" berühmten Radierung (1656). Die Passion war für ihn, wie für alle nordischen Künstler, ein Ereignis voll des herbsten Ernstes und von tragischer Gewalt. Seine Bilder (Abb. 476) und Radierungen aus der Passionsgeschichte werden, ähnlich wie Dürers und Holbeins Passionsszenen, von demselben Geiste getragen, welcher Paul Gerhard das Kirchenlied „O Haupt voll Blut und Wunden" eingab. Die Beimischung jüdischer Charakterköpfe und orientalischer Trachten, deren Kenntnis das Judenquartier und der Hafen von Amsterdam bequem vermittelten,



475. Rembrandt, Heilige Familie. Louvre.



476. Rembrandt, Emaus. Louvre.

verleiht Rembrandts biblischen Schilderungen eine besonders anfangs befremdende Lokalfarbe. Die Tatsache steht fest, daß Rembrandt, wie nur wenige Künstler, die biblischen Vorgänge kannte und künstlerisch zu verkörpern liebte. Er tat dieses freilich nicht in der hergebrachten Weise. Die Gestalten der Bibel gehören keiner fernen, idealen Welt an, sondern leben in der unmittelbaren Gegenwart. Sein malerischer Sinn, die Anschauungen, welche er mit seinem Volke teilt, ließen ihn von allen idealen Zügen und klassischen Vollbildern absehen.

Ganz in derselben Weise verfuhr er bei mythologischen Schilderungen. Der originelle, im Jugendübermute gemalte Ganymed in Dresden (Abb. 478) findet in den Schilderungen italienischer Zeitgenossen und bei Jordaens Widerhall. Die Entdeckung der Schuld der Nymphe Callisto (im Besitze des Fürsten Salm) führt uns allerdings nicht in die gewohnte mythologische Welt ein, bringt aber eine überaus drastische, durch die Wahrheit packende Schilderung des Vorganges, welchen er überdies mit malerischen Reizen ausschmückte. Dasselbe gilt von der köstlichen Danae in Petersburg (Abb. 477).



477. Rembrandt, Danae. Petersburg.

Das glänzendste und reichste Gebiet der Rem-




478. Rembrandt, Ganymed. Dresden

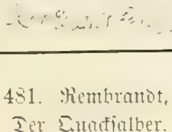


479. Rembrandt, Witwe des Admirals Swartenhout. Ausschnitt. Amsterdam.

brandtschen Tätigkeit bleiben aber doch die Porträts. Gar manche darunter sind namenlos (Abb. 480). Rembrandt gehörte, wenigstens in seinen späteren Jahren, nicht zu den in vornehmen Kreisen beliebten Porträtmalern (s. oben S. 305); er suchte sich seine Modelle nicht nach ihrer Lebensstellung, sondern nach ihrer malerischen Brauchbarkeit aus. Zu solchen namenlosen Bildnissen, die aber Werte ersten Ranges sind, gehört das lebensvolle Doppelporträt des Schiffsbaumeisters und seiner Frau (1633), Buckinghampalast, London, ferner der sogenannte Rabbiner in Berlin (1645), die Dame mit dem Fächer (1641) im Buckinghampalast und ihr männliches Gegenstück in Brüssel, das Frauenbildnis im Louvre, das Familienbild in Braunschweig, die beiden alten sitzenden Mütterchen in Petersburg und andere. Unter den benannten Porträts heben wir hervor die Bildnisse seines Freundes und Gönners, des Bürgermeisters Six, und der Mutter desselben (Sammlung Six in Amsterdam) ferner die sorgfältig behandelten, überaus lebensvollen Porträts des Martin Daey, eines Glückssoldaten, und seiner Frau, im Besitze des Barons Gustav Rothschild in Paris, die Bildnisse des Malers Jakob Roomer (?), gewöhnlich Rembrandts „Vergolder" genannt (1640), in nordamerikanischem Privatbesitz, des Renier Anslo mit einer Witwe in Berlin (1641), des Schreibmeisters Coppenol in Petersburg, des Jan Haaring (1658) in der Sammlung John Wilson in Paris, der Greisin Elisabeth Jacobs Bas in Amsterdam (Abb. 479) und des jungen Bruyningh in



480. Rembrandt, Männliches Bildnis. Brüssel.

481. Rembrandt,
Der Quacksalber.



482. Rembrandt, Der verlorne Sohn. Zeichnung.
Wien.

Kassel (1652). Selbstverständlich ist damit die Reihe der Meisterwerke Rembrandts in diesem Fache lange nicht erschöpft. Gemeinsam ist allen, mögen sie auch in malerischer Beziehung vielfach voneinander abweichen, der Ausdruck der augenblicklichen Stimmung. Wir lesen aus ihren Köpfen nicht nur den tieferen Charakter, sondern auch die Empfindung, welche sie gerade bewegt, heraus. Sie glänzen nicht nur durch die äußere, sondern auch durch die psychologische Wahrheit. Rembrandt war, abgesehen von seiner Größe als Maler, auch ein scharfer Denker.

Eine treffliche Ergänzung zu den gemalten Bildnissen bieten die radierten Porträts,



483. Rembrandt, Die Landschaft mit den drei Bäumen. Stich.



484. Adriaen van Ostade, Bauern in der Schenke. 1662. Haag.



485. Jakob van Ruisdael, Der Wasserfall. Kassel.

wie das des Bürgermeisters Six, des Arztes Ephraim Bonus, der nachdenklich eine Treppe herabkommt (le juif à la rampe), der Prediger Uytenbogaert und Anslo, des Bilderhändlers de Jonghe, des trübsinnig blickenden Haaring. Was Rembrandt als Zeichner (Abb. 482) und Radierer geleistet hat, verdient kaum weniger Bewunderung als seine malerische Tätigkeit. Mit der Radiernadel pflegte er in flüchtiger Skizze festzuhalten, was ihm an malerischen Gestalten begegnete, Menschen und Dinge, Eindrücke und Einfälle, wie sie der Tag brachte. Daneben schuf er aber auch eine große Anzahl komponierter Darstellungen, darunter nur wenige, die sich mit Gemälden seiner Hand decken, manche nur flüchtig angelegt, andere zum Teil oder ganz bildmäßig durchgeführt. Von seiner Auffassung des Volkslebens geben unter anderem der „Charlatan" (Abb. 481), die „Pfannkuchenbäckerin", der „blinde Geiger" und die mannigfachen Bettlerfiguren Kunde. Nicht minder wichtige Zeugnisse der Vielseitigkeit seines künstlerischen Wesens sind seine landschaftlichen Radierungen, wie die „Landschaft mit den drei Bäumen" (Abb. 483), das „Landgut des Goldwägers", die „Windmühle" usw. Hier begegnen wir derselben feinen Beobachtung der Bodenformen und der Wolkenbewegung, die seinen der freien Phantasie entsprungenen gemalten Landschaften bei aller Eintönigkeit der Farben einen merkwürdig naturlebendigen Reiz verleiht (Gewitterlandschaft in Braunschweig [Abb. 471], Landschaft mit dem Bergschloß in Kassel). Auf dem Felde der Landschaftsmalerei hatte er einen trefflichen Nachfolger, ja einen erfolgreichen Nebenbuhler in seinem (1619) in Amsterdam geborenen Schüler Philips Koninck († 1688, Landschaften von ihm in Berlin und Frankfurt). Auch sonst hat Rembrandts Kunstweise auf das jüngere Geschlecht einen nachhaltigen Einfluß geübt, da er in Amsterdam einen großen Schülerkreis um sich versammelte.

5. **Die Haarlemer Schule** lehnt sich vorwiegend an Frans Hals an und dankt ihm die kräftige, frische Farbenbehandlung und die scharfe Charakteristik. In der Nähe von Frans Hals sammelten sich die Maler der sogenannten Gesellschaftsstücke, in welchen kecke Soldaten, flotte Offiziere, übermütige junge Herren, galante Mädchen bei Wein, Spiel und Liebe sich erlustigen. Auch Tanz und musikalische Unterhaltung kommen zuweilen zu ihrem Rechte. An der Spitze dieser Maler steht, soweit bis jetzt die Forschung reicht, der Bruder des Frans Hals, Dirk Hals (1591



486. Salomon van Ruysdael, Eine Fähre. Brüssel.



487. Jakob van Ruisdael, Haarlem. Berlin.

bis 1656), dessen ältere Bilder, in der Regel in kleinem Maßstabe entworfen, sich durch einen feinen, hellen Gesamtton und eine geschickte Kostüm- und Stoffmalerei auszeichnen. Seiner Richtung folgten Antonius Palamedesz in Delft (um 1600—73) und der in Utrecht und im Haag tätige Jakob A. Duck. Auch Pieter Codde aus Amsterdam (? 1600—78, dem Frans Hals nahestehend; s. oben S. 301), gleich beliebt durch seine musikalischen und Tanzunterhaltungen (Abb. 468), wie durch seine Wachtstuben (Dresden), und Jan Miensze Molenaer (nach 1600 bis 1668) in Haarlem gehören zu dieser Gruppe.

Anders verhält es sich mit den Bauernstücken, als deren glänzendster Maler in der Haarlemer Schule uns Adriaen van Ostade entgegentritt. Er wurde 1610 in Haarlem geboren, genoß den Unterricht des Frans Hals, ließ eine Zeitlang auch Rembrandts Werke auf sich einwirken und starb, als seine künstlerische Kraft schon im Sinken begriffen war, 1685. Adriaen ist nicht Schöpfer dieser Gattung; andere Maler in Flandern und in Holland waren ihm vorangegangen. Er hebt sie aber durch einen liebenswürdig humoristischen Ton, den er besonders in seiner mittleren Zeit anschlägt, durch seine Kunst des Helldunkels und der malerischen Stimmung zu höchster Vollendung. Bald führt er uns in die dämmerige Bauernstube, wo sich derbe, aber ehrliche Gesellen am Trunke (Abb. 484) oder am Tanze ergötzen oder die Familie ihren Beschäftigungen mit gemütlicher Ruhe nachgeht, bald malt er, wie die Zecher in die kühlere Laube vor dem Hause gewandert sind, bald sind wir Zeugen, wie sich auf dem Dorfplatze eine muntere Gesellschaft erlustigt, oder wie ein Geiger durch sein Spiel alt und jung vor das Haus auf den Hof gelockt hat. Die Figuren, oft nur wenige Zoll groß, sind doch überaus lebendig charakterisiert. Die Farben erscheinen auf einen Hauptton gestimmt, die Schatten zeigen feine Durchsichtigkeit. Große Wirkung erzielt Adriaen in seinen Hintergründen, seinen Durchblicken in eine hintere Kammer, welche ihm Gelegenheit zu Lichtreflexen und mannigfachen Abstufungen der Beleuchtung bieten. Außer den zahlreichen Gemälden (im Reichsmuseum zu Amsterdam, im Haag, in London, Dresden) und Aquarellzeichnungen schuf Adriaen mit sicherer Hand etwa ein halbes Hundert Radierungen, Einzelfiguren und kleine Gruppen.

Zu Adriaens Gefolge gehört sein Bruder Isack (1621—49), welcher gern den Schauplatz in das Freie verlegt und auf landschaftliche Stimmungen ausgeht, Cornelius Bega in Haarlem (1620—64) und Cornelius Dusart (1660—1704). Unter den Haarlemer Landschaftsmalern, Pieter Molyn († 1661), Cornelius Vroom († 1661), Guilliam Dubois († 1680), ragt Jakob van Ruisdael in erster Linie hervor. Ob sein Vater Isack, als Rahmen- und Bilderhändler urkundlich erwähnt, auch die Malerei selbst ausübte, darüber herrscht ebensowenig Gewiß-



488. Jan Wijnants, Abendlandschaft. München.

heit wie über seine Lehrzeit. Wir wissen nur, daß auch des Vaters Bruder, Salomon, der sich Ruysdael schreibt († 1670), die Landschaftsmalerei mit großem Erfolge trieb (Abb. 486) — werden doch gegenwärtig die Bilder aus seiner späteren Zeit fast höher geschätzt als die seines Neffen — und daß der ungefähr um das Jahr 1628 geborene Jakob Ruisdael 1648 in die Haarlemer Malergilde eintrat. Den Aufenthalt in Haarlem bestätigen auch die Motive seiner älteren Landschaften, die offenbar der Umgebung der Stadt entlehnt sind. Im Jahre 1659 wird er als ansässig in Amsterdam erwähnt. Dorthin mag ihn, wie so viele andere Künstler, der reiche Verkehr, die große Zahl der Kunstliebhaber gelockt haben. Verarmt und verlassen kehrte er 1681 in seine Vaterstadt zurück und starb hier 1682. Mit den in Haarlem verbreiteten Kunstlehren hängt es gewiß zusammen, daß auch Ruisdael von genauer Naturbeobachtung und scharfer Charakteristik des Einzelnen ausgeht. In der Zeichnung und im Kolorit des Laubes, der Baumstämme, der Wolken strebt er eine so unmittelbare Wahrheit an, wie keiner seiner Vorgänger. Damit aber verbindet er eine feinere Empfindung für das bewegte Spiel in den Lüften und für die Farbenstimmung. (Abb. 487). Häufig, besonders in späterer Zeit, zieht durch seine Landschaften ein ernster, fast schwermütiger Ton, für uns noch dadurch erhöht, daß seine Bilder die ursprüngliche Leuchtkraft durch Nachdunkeln verloren haben. Mit Vorliebe schildert er einsame Waldgehege mit stehendem („der Sumpf" in der Ermitage zu Petersburg) oder fließendem Gewässer. Merkwürdig ist, wie sein Natursinn sich auch bei Motiven zurechtfindet, für die ihm die Wirklichkeit kein Vorbild bot, wie bei den Landschaften mit schäumenden Gebirgsbächen und Wasserfällen (Dresden, Kassel; Abb. 485). Auf keinem seiner Bilder spricht die düster-melancholische Stimmung sich so eindrücklich aus wie auf dem von einen Wildbach durchwühlten „Judenkirchhof" in der Dresdener Galerie.

Teilweise ihm verwandt (in der kühlen Färbung des Laubes), durch seine Fernsichten am meisten berühmt, erscheint ein anderer Haarlemer Meister, Jan van der Meer (1628—91). Eine Zeitlang hielt sich auch Jan Wijnants (tätig zwischen 1641 und 1679) in Haarlem auf,



489. Wouwerman, Auf der Falkenjagd. Dulwich.

in dessen Landschaften insbesondere die Vordergründe durch den feinen Farbenton und die Treue in der Wiedergabe der Pflanzen und Bodenformen erfreuen (Abb. 488). Ebenso kehrte der oben S. 280 erwähnte Pieter van Laer nach längerem Aufenthalte in Italien 1639 nach Haarlem zurück und malte hier fleißig Bilder aus dem Volks- und Bauernleben Italiens, Räuberszenen usw. Wijnants wirkte dann auf einen der berühmtesten jüngeren Haarlemer Maler, auf Philips Wouwerman (1619—68), ein. In den zahlreichen Bildern dieses Malers klingt zwar noch das Kriegsleben der Zeit an; aber, weit entfernt von dem kräftigen Ungestüm und der urwüchsigen Leidenschaft der älteren Kunst, zeigt seine Staffage bei aller Lebendigkeit und glücklichen Verbindung mit dem landschaftlichen Hintergrunde, schon verfeinerte, zuweilen elegante Züge. Die Phantasie hat die ernsten Kämpfe bereits in ein Kriegsspiel verwandelt. Außer zahlreichen Kriegs- und Jagdbildern (Abb. 489), wobei er meistens (aus malerischen Gründen) einen Schimmel anzubringen liebt, malte er auch Szenen aus dem Landleben, welche wegen der hier besonders fein durchgeführten landschaftlichen Stimmung oft noch künstlerisch wertvoller sind als die beliebten Kavalierbilder.

Gleichfalls ländliche Szenen, Hirtenbilder, führt uns Claas Pietersz Berchem aus Haarlem (1620—83) vor, bei welchem aber das nationale Element in der Auffassung und in der Farbengebung schon zurückzutreten beginnt und der italienische Einfluß in der Wahl der landschaftlichen Motive (und in der Staffage, z. B. Esel) sich wieder regt. In ähnlicher Weise arbeitete auch sein Schüler Karel Dujardin (1622—78). Mag er sich auch in religiösen und allgorischen Darstellungen versucht haben, so haftet doch seine Bedeutung an den zahlreichen, in hellem Tone gemalten italienischen Volksszenen, welche er gern mit lebendig aufgefaßten Pferden, Eseln und Rindern staffierte (Abb. 490).

Mit der Haarlemer Schule hat auch einer der glänzendsten Figuren- und Feinmaler, Gerard ter Borch, nahe Beziehungen. Im Jahre 1617 in Zwolle geboren, empfing er den ersten Unterricht von seinem gleichnamigen Vater, der in seiner Jugend in Italien im Kreise Elsheimers sich bewegt hatte. Seit 1633 lebte er in Haarlem, wo Pieter Molyn sein Lehrer wurde und die Schule von Frans Hals ihm kräftige Anregungen gab. In der Tat lassen sich seine Bilder am besten von



490. K. Dujardin, Der Trompeter. Amsterdam.

den im Kreise des Dirk Hals gemalten „Gesellschaftsstücken" ableiten. Auch ter Borch schildert mit Vorliebe gesellige Unterhaltungen oder auch einzelne Charakterfiguren wie die älteren Haarlemer Meister, nur daß er, besonders in seinen späteren Gemälden, nicht mehr wie diese so unmittelbar auf dem Volksboden steht, vielmehr den frischen, kräftigen Ton dämpft, einer größeren Eleganz, einer feineren Durchführung huldigt. Er stellt Durchschnittsmenschen dar, nicht schön und noch weniger geistreich; sie leben auch nicht für sich, sondern erscheinen wie für den Beschauer gemalt. Die behaglich geschmückten Räume, in welchen sie sich bewegen, die gewählte Tracht der Männer, die reiche Seidenkleidung der Frauen — mit ter Borch beginnt die Stoffmalerei — die lebendig sprechende Weise der Gruppierung führen uns in Kreise, welche das Leben gemütlich genießen, und verlocken uns, die von ter Borch mit zierlichen Farben geschilderten Szenen novellistisch auszuspinnen. Köstlich (wenn auch, wie wir längst wissen, nicht zutreffend) hat Goethe in den Wahlverwandtschaften die von ter Borch wiederholt gemalte Gruppe mit der jungen Dame gedeutet, die vor einem älteren Paare, dem Beschauer abgekehrt, mit gesenktem Kopfe steht. In ähnlicher Weise könnte man an den Trompeter, welcher den Offizier in einer zärtlichen Unterhaltung stört, vielleicht den Befehl zum schleunigen Aufbruch in das Feld überbringt (Abb. 491), eine Erzählung anknüpfen. Von köstlichem Reize und vollendeter Wahrheit sind die kleinen Bildnisse, gewöhnlich in ganzer Figur gemalt. In der Haltung ohne jede Geziertheit, in der Tracht ohne jeden Pomp, üben sie den Eindruck gediegener Vornehmheit. Ter Borch machte große Reisen bis nach Spanien, benützte den Aufenthalt in Münster, um die Mitglieder des Friedenskongresses zu einer Porträtgruppe vereinigt zu malen (London, Nationalgalerie), und lebte die späteren Jahre in Deventer, wo er 1681 starb. Sein Schüler war der in verwandter Richtung tätige, auch in kleinen Porträts effektvolle Kaspar Netscher (1639—84) aus Heidelberg, welcher im Haag seine Werkstätte aufschlug (Abb. 492).

6. **Die Leydener Schule.** Wie Haarlem, so besaß auch Leyden im 17. Jahrhundert eine zahlreiche Künstlergemeinde. Noch dem älteren Geschlechte gehört Jan van Goyen (1596—1656) an, vielleicht ein Schüler des Esajas van de Velde, zuerst in Leyden tätig, dann seit 1634 im Haag, wo er auch gestorben ist. In Goyens späteren Landschaften siegt der Luftton über die Lokalfarben, so daß diese dadurch eine leise Dämpfung und eine ihnen allen gemeinsame durchsichtige Hülle empfangen. Flache Dünenlandschaften, Flußufer, zuweilen mit reicher Staffage ausgestattet, sind seine Lieblingsmotive. Kein Künstler verstand so gut die feuchte, nebelige Natur der holländischen Landschaft, die verschleierte Sonne, den feinen, grauen Luftton wiederzugeben wie Goyen. Er ist der wahrhaftige Porträtmaler der holländischen Küste geworden.

Unter den späteren Leydener Malern ist Jan Steen (1626—79) der bekannteste, eine Lieblingsfigur der Künstlerlegendenschreiber, die ihm den Beinamen des lustigen Schenkwirtes von Leyden gaben. Eine Zeitlang lebte er auch in Haarlem, wo er von der von Adriaen van Ostade eingeschlagenen Richtung nicht unberührt blieb, ohne jedoch etwas von der Besonderheit seines künstlerischen Wesens einzubüßen. Die spezifisch malerische Begabung steht bei Jan Steen gegen den dramatischen Sinn zurück, welcher manche seiner Bilder in förmliche Komödien verwandelt. Er ist daher auch mit Molière verglichen worden, nicht minder nahe liegt die Erinnerung an Hogarth. Richtiger ist es, auf die moralisierende Tendenz in der älteren Genremalerei, welche sich auch in der gleichzeitigen niederländischen Poesie wiederfindet, hinzuweisen und hier sein Vorbild zu entdecken. Denn auch Jan Steen moralisiert, wie die Beischriften auf seinen Gemälden beweisen, nur daß er sich von dem Ergötzen an dem lustigen Treiben oft hinreißen läßt, so daß die satirische Tendenz zurücktritt und die komische Schilderung als Selbstzweck erscheint. Übermütige Schmausereien, die fidele Familie, die Szene, wie es nach dem Gelage zugeht, wenn die Herrschaft eingeschlafen ist, der kluge Arzt, der gar bald die Ursache der Herzkrankheit erkennt, usw., sind die häufigsten Gegenstände seiner Darstellung. Eins der umfänglichsten, durch scharfe Charakteristik der Mitspieler ausgezeichneten Sittenbilder dieser Art ist der „Ehevertrag“ im Museum zu Braunschweig. Doch hat Steen auch harmlosere Szenen (Abb. 493) (Bohnenfest und Nikolausfest, auch Kirmessen) gemalt, selbst an biblischen und historischen Gegenständen sich versucht.



491. Ter Borch. Die Depesche. Dresden.

So kurze Zeit auch Rembrandt in Leyden als selbständiger Meister zubrachte, so bildete er doch schon hier einen berühmten Schüler aus: Gerard Dou (1613—75). Die Klein- und Feinmalerei im besten Sinne des Wortes fand in Dou ihren Hauptvertreter. Das kleine Format und der überaus saubere und sorgfältige Farbenauftrag bedingen sich gegenseitig. Die Phantasie hat Dou nicht übermäßig angestrengt; er bewegt sich im engen Kreise des bürgerlichen Lebens, schildert nicht selten ganz gewöhnliche Werktagsbeschäftigungen, welche erst durch Beleuchtung und Kolorit, durch die liebevollste und eingehendste formale Behandlung einen erhöhten Reiz, gleichsam einen poetischen Schein gewinnen (Abb. 494). Es muß in Rembrandts Kreise schon frühzeitig die Darstellung einer Figur am offenen Fenster, so daß sie von dem letzteren eingerahmt wird, das volle Tageslicht von vorn empfängt, während die dämmerige, im Halbdunkel gehaltene Stube den Hintergrund bildet, eine beliebte Schulaufgabe gewesen sein. Fast alle Schüler Rembrandts



492. C. Netscher, Am Klavier. Dresden.



493. Jan Steen, Die Menagerie. Haag.



haben solche Bilder gemalt; auch Dou, der z. B. sich selbst als Geiger am offenen Fenster darstellte. Außer zierlich erfaßten kleinen Bildnissen und zahlreichen Fensterbildern malte Dou auch viele Stubenszenen, in welchen zuweilen Kerzenlicht den Effekt noch erhöht, wie in der berühmten „Abendschule" im Museum von Amsterdam. Ohne sich besonderer Kunstmittel zu bedienen, hat er dennoch in seiner „wassersüchtigen Frau" im Louvre durch die feine psychologische Stim-



494. Gerard Dou, Der Quacksalber. München



495. Fr. Mieris d. Ä., Die kranke Frau. München



496. Vermeer van Delft, Ansicht der Stadt Delft. Haag.

mung und die gleichmäßig verbreitete, leise gedämpfte, sonnige Beleuchtung eine nachhaltigere Wirkung erzielt als bei der Mehrzahl seiner Werke.

Seine Richtung, nur mit gesteigerter glatter Eleganz, wurde von seinem Schüler **Frans van Mieris** (1635—81) in Leyden fortgesetzt. Die Bilder dieses Feinmalers fanden in vornehmen Liebhaberkreisen bereits zu seinen Lebzeiten die größte Anerkennung (Abb. 495). Sein Sohn **Willem** und sein Enkel **Frans Mieris der Jüngere** hielten an der ererbten Kunstweise fest und ahmten die Werke ihres Vorgängers bald mit größerem, bald mit geringerem Glücke nach.

7. **Die Delfter Schule.** Die Leydener Schule führte uns bereits in Rembrandtische Kreise. Auf diese stoßen wir auch bei mehreren jüngeren Gliedern der Delfter Künstlergemeinde. **Karel Fabritius** hatte Rembrandts Werkstätte in Amsterdam besucht, dann in seiner Vaterstadt sich niedergelassen, wo er bei der Explosion eines Pulverturmes in jungen Jahren 1654 das Leben einbüßte. Nur wenige Bilder haben sich von ihm erhalten, aber alle sind geeignet, uns den frühen Tod des Mannes beklagen zu lassen. Sie zeigen einen einfachen Natursinn, dabei eine hoch ausgebildete Kunst der architektonischen Perspektive, welche um so schöner wirkt, als sie ganz ungesucht erscheint.

Ob der Schüler des Fabritius, der erst in neuerer Zeit wieder zu Ehren gekommene **Jan Vermeer** (1632—75), zum Unterschiede von seinem Haarlemer Namensvetter der Delftsche van der Meer (richtiger Vermeer) genannt, unmittelbar oder mittelbar den Einfluß Rembrandts erfahren hatte, wissen wir nicht. Vornehmlich durch Rembrandt wurden der Kunst neue Aufgaben gestellt. Nach der ganzen Richtung der holländischen Kunst bezogen sich diese Aufgaben auf die Beleuchtung. Es handelte sich nicht bloß um technische Probleme, sondern um eine wirklich künstlerische Auffassung, durch welche an sich gleichgültige Gegenstände der Phantasie nahe gerückt



497. Vermeer van Delft, Der Kavalier. Braunschweig.



498 Vermeer van Delft, Wirtshausszene. Dresden.

wurden, einen poetischen Schein empfingen. Solche Beleuchtungseffekte führte auch der Delftsche Vermeer durch. Er versetzt uns bald in eine Stube mit hellen Wänden, in welche von der Seite durch das Fenster ein Lichtstrom eindringt, bald in einen Hofraum oder einen von der Sonne beschienenen Vorplatz, in welchen die Gestalten wie im Lichte schwimmen, Schatten in die hellen Flächen hineinspielen. Die Vorgänge, welche er schildert, sind in der Regel einfacher Art. Junge Mädchen wickeln Garn ab, trinken Wein, treiben Musik; ein Geograph hält einen Kompaß in der Hand, ein Soldat unterhält sich mit einem lachenden Mädchen, auf einem Vorplatze hat sich eine größere Familie behaglich vereinigt usw. Eigentümlich ist dem Vermeer die Vorliebe für Hellblau und Zitronengelb und ein ganz modern anmutender Farbenauftrag, mit dem er erstaunliche Lichtwirkungen erreicht. Zu den vollkommensten seiner wenig zahlreichen Bilder gehören die Ansicht von Delft (Mauritshuis, Haag, Abb. 496), Der Maler im Atelier (Wien, Gal. Czernini, Taf. XVIII) und das Mädchen mit der Milchkanne (Rijksmuseum, Amsterdam). Künstlerisch nahe steht ihm in mancher Hinsicht Pieter de Hoogh aus Utrecht (1630 bis um 1677), der anfangs in Delft, später in Amsterdam tätig war. Seine Stubenbilder, in welchen man gewöhnlich durch eine geöffnete Tür noch in einen zweiten Raum blickt, fesseln durch den Reiz des breit einfallenden Sonnenlichtes, welches die dämmerigen Räume in verschiedener Weise erhellt und in mannigfachen Reflexen spielt, vom malerischen Standpunkte in noch höherem Grade als die Gemälde Vermeers. Sie sind eigentlich gegenstandslos. Denn die Staffage, die Hausfrauen, Mägde, Kinder usw., haben nur einen Tonwert, werden bloß herangezogen, um die Farbenstimmung harmonisch zu vollenden. Ihn lockt die Aufgabe, das Licht selbst lebendig und beseelt zu gestalten (Abb. 499). Es scherzt, lacht, ist gemütlich, spricht, schafft selbständig die Stimmungen, welche sonst die Bewohner des Raumes ausdrücken, und gibt dadurch der Schilderung eine poetische Weihe.

8. **Die Amsterdamer Schule** hat natürlich den stärksten Einfluß Rembrandts erfahren. Durchaus selbständig steht neben ihm außer Thomas de Keijser (s. oben S. 298) nur ein einziger berühmter Porträtmaler: Bartholomeus van der Helst (1613—70). Im Gegensatze zu



Der Maler im Atelier.

Von Jan Vermeer van Delft. Wien, Galerie Czernin.



499. P. de Hooch, Das Landhaus. Amsterdam, Rijksmus.



500. F. Bol, Jakobs Traum. Dresden.

Rembrandt, welcher in Bildnissen und Porträtgruppen immer mehr die eigene subjektive malerische Stimmung walten läßt, erblickt van der Helst sein höchstes Ziel in der vollendeten natürlichen Lebendigkeit der Schilderung. In gleichmäßig klarer Beleuchtung, in kräftigen, breit aufgetragenen Farben führt er uns die Persönlichkeiten vor. Die äußere Wahrheit kann nicht größer gedacht werden. Ohne daß sich der Künstler in kleinen Einzelheiten verliert, gibt er uns ein treffliches Bild der äußeren Erscheinung. Kein Zweifel, daß seine Porträts durch starke Ähnlichkeit sich auszeichneten. Daher stammt seine große Beliebtheit bei den Zeitgenossen. Einen tieferen Einblick in inneres Leben gestatten uns aber seine Gestalten nicht, eine scharfe Charakteristik wird in der Regel vermißt. Als sein Hauptwerk gilt das Schützenfestmahl zur Feier des westfälischen Friedens 1648, im Rijksmuseum zu Amsterdam. Künstlerisch höher stehen andere Werke (Familienbildnisse, z. B. in Petersburg).

Unter den Schülern Rembrandts in Amsterdam muß zuerst jene Gruppe hervorgehoben werden, welche nicht nur in der Malweise dem Meister folgte, sondern auch in den Gegenständen der Darstellung und in der Auffassung sich ihm anschloß, in biblischen Motiven sich versuchte, Regentenstücke und Porträts darstellte. Voran stehen einzelne Maler, welche, wie Jan Lievens aus Leyden (1607—74) oder Salomon Koninck in Amsterdam (1609—56; Abb. 501), unter ähnlichen Verhältnissen wie Rembrandt aufgewachsen sind, daher von Hause aus eine verwandte Richtung einschlagen und nur in einzelnen Werken den Einfluß Rembrandts bekunden. Zu den eigentlichen Schülern Rembrandts in seiner früheren Zeit gehören vornehmlich Ferdinand Bol aus Dordrecht (1616—80, Abb. 500) und Govaert Flinck aus Cleve (1615—60), dessen umfassendstes Werk (im Reichsmuseum zu Amsterdam) ein Schützenfestmahl aus Anlaß des westfälischen Friedens darstellt. Namentlich in ihren früheren Werken erweisen sie sich als tüchtige Schüler des Meisters. Etwas später traten Jan Victors und Gerbrandt van den Eeckhout (1621 bis 1674) in die Werkstätte Rembrandts ein. In noch späteren Jahren empfing Aart de Gelder



501. S. Koninck, Einsiedler. Dresden.



502. N. Maes, Die Apfelschälerin. Berlin.

aus Dordrecht (1645—1727) Unterricht von Rembrandt, dessen letzte Malweise er äußerlich gut nachahmen lernte. Diese Maler bilden die eigentliche Schule Rembrandts, schließen sich dem Meister so enge an, daß ihre Werke, z. B. jene Konincks, Eeckhouts, nicht selten für Schöpfungen Rembrandts genommen wurden. Sein Einfluß erstreckt sich aber auch auf solche Kreise, welche in den Gegenständen der Schilderung, in der Auffassung und Empfindung sich selbständiger erhalten haben.

Eine nachhaltige Einwirkung Rembrandts in technischer Hinsicht erfuhr namentlich Nicolas Maes aus Dordrecht (1632—93), dessen einfache Figuren und Gruppen aus seiner früheren Periode: die Spinnerin (Abb. 502), das Milchmädchen, die Nähterin, das Mädchen, welches ein Liebespaar belauscht, die an der Wiege eines Kindes eingeschlafene Wärterin usw., in der Technik, in der Behandlung des Helldunkels, des Rot und Gelb das unmittelbare Studium Rembrandts verraten. Noch feiner und zierlicher malt Gabriel Metsu aus Leyden (1630—67), welcher schon 1650 nach Amsterdam übersiedelte. Sein „Liebespaar" in Dresden geht in der Komposition auf Rembrandts Selbstporträts mit Saskia ebendort zurück; sein „junger Mann am Fenster" wiederholt eine in Rembrandts Schule geläufige Aufgabe und „der Briefschreiber" wetteifert in der feinen Licht- und Luftmalerei mit ähnlichen Kabinettstücken des Vermeer und des ter Borch. Friedlicher Straßenverkehr, Familienszenen, musikalische Unterhaltungen, Liebesgetändel in behaglich eingerichteten Wohnstuben sind die von Metsu am häufigsten gemalten Vorgänge. Er streift in dieser Hinsicht an ter Borch, ähnlich wie der gleichfalls von Rembrandt abhängige Samuel van Hoogstraeten in Dordrecht († 1678) mit Pieter de Hoogh und dem Delftschen Vermeer zusammengeht. Für eine Reihe von Jahren übte aber auf Metsus Malweise, seine Anwendung des Helldunkels, auf Farbenharmonie Rembrandt bestimmenden Einfluß.

9. **See- und Tiermalerei.** Mit der steigenden Macht Amsterdams in der Politik und im Welthandel sammelt sich auch das holländische Kunstleben immer mehr in dieser Stadt. Sie empfängt reichlichen Zuzug aus den anderen Kunstplätzen. In der üppig reichen, auf ruhig bequemes Stilleben bedachten Amsterdamer Welt entwickeln sich aber auch eigentümliche Richtungen. Wie ein Nachhall der früheren großen Zeit, in welcher die Kunst mit den nationalen Interessen eng

zusammenhing, erscheint die Seemalerei. Als ihr berühmtester Vertreter muß, neben Jan van de Capelle, Willem van de Velde der Jüngere genannt werden, der Sohn eines gleichnamigen Seemalers, Schüler desselben und des Simon de Vlieger. Er wurde 1633 in Amsterdam geboren, lebte aber seit 1677 als Hofmaler in Greenwich, wo er 1707 starb. Seine Seeschlachten, Flottenrevuen, See- und Marinebilder (Abb. 503), in welchen die Beleuchtung, das Wolkenspiel den Reiz der Darstellungen erhöhen, wurden schon von den Zeitgenossen überaus hoch geschätzt. Sein Bruder Adriaen van de Velde (1635—72), ein Schüler von Wynants und Wouwerman, bewegte sich in der idyllischen Richtung, welche dem Sinne der Zeitgenossen am meisten entsprach und der **Landschaftsmalerei** neue wirksame Motive zuführte. Die Erde, von mannigfachen Nutztieren belebt, ladet zu behaglicher Ruhe, zur Ausspannung der im geschäftlichen Verkehre angestrengten Kräfte ein. Bei Adriaen van de Velde tritt die Tierwelt noch nicht in den Vordergrund, sie erscheint in der Regel nur als heitere Staffage der Landschaft. Adriaen schildert mit Vorliebe Herden im Bruchlande weidend oder in der Nähe eines stillen Wassers, mit ländlichen Gehöften im Hintergrunde, häufig in italienischer Szenerie. Aber auch die eigentümlichen Reize der holländischen Winterlandschaft, die von fröhlichen Schlittschuhläufern belebte Eisfläche weiß Adriaen, welcher zahlreichen Landschaftsmalern die Staffage in ihren Gemälden ausführte und trotz seines frühen Todes eine große Fruchtbarkeit entwickelte, in lebendiger Weise darzustellen. Ja man darf sagen, daß seine Gemälde den Höhepunkt des in der holländischen Malerei so bevorzugten Genres der „staffierten Landschaften" bezeichnen. Von der weiten Verbreitung der idyllischen Richtung in der Landschaftsmalerei legt auch die Tätigkeit des Aelbert Cuyp (1620—91) Zeugnis ab. Ein Schüler seines Vaters, des oben erwähnten Jakob Gerritsz Cuyp, lebte er, wie es scheint, ziemlich unabhängig von den Hauptschulen in angesehenen Verhältnissen in Dordrecht. Mit Vorliebe betrieb er das Studium hellster Sonnenbeleuchtung (Abb. 504) und wußte die Stimmung der verschiedenen Tageszeiten in glänzendster Weise zum Ausdruck zu bringen. Auf seinen Bildern sind die Tiere, besonders die Pferde mitsamt den Reitern, oft zu einer durch einen bestimmten Vorgang belebten Gruppe vereinigt und treten durch ihr Größenverhältnis schon als das Wesentlichere der Schilderung in den Vordergrund. In noch höherem Maße erscheinen auf den Bildern von Paul Potter (geb. in Enkhuyzen 1625, gest. in Amsterdam 1654) die großen Nutztiere, Rinder, Ziegen und Schafe, als Gegenstände selbständiger Darstellung. Nicht bloß durch Naturtreue und überaus scharfe Auffassung der Eigentümlichkeiten, wodurch ein Tierindividuum von anderen sich unterscheidet, ragen Potters Tierbilder über alle ähnlichen Schilderungen empor, sondern auch durch die malerische Stimmung und die glücklichen



503. W. v. d. Velde, Der Kanonenschuß. Amsterdam, Rijksmuseum.



504. Cuyp, Heimtrieb der Herde. Amsterdam, Rijksmuseum.

Beleuchtungseffekte, welche insbesondere seinen kleineren Gemälden einen großen Reiz verleihen (Abb. 505). Seine berühmtesten Werke sind in den Museen im Haag und Petersburg bewahrt.

10. In der reinen **Landschaftsmalerei** genügt die einfache heimische Natur immer weniger dem Zeitgeschmack. Viele Maler wenden sich, wie Jan Both und andere, Italien zu; andere suchen im hohen Norden nach neuen wirkungsvollen Motiven, so der aus Alkmaar gebürtige, seit 1657 in Amsterdam ansässige Allaart van Everdingen (1621–75). Während er in jungen Jahren vorwiegend Seestücke malte, widmete er später seinen Pinsel der Verherrlichung der wilden und schroffen norwegischen Natur. Andere bei heimischen Motiven verweilende Maler bemühen sich, diese in absonderlichen Erscheinungsweisen vorzuführen, wie im Mondschein oder bei nächtlichen Feuersbrünsten. Die größte Virtuosität bekundet in solchen Darstellungen Aart van der Neer in Amsterdam (1603–77); doch hat er sich daneben auch auf die Wiedergabe von Winterlandschaften und Tagesstimmungen trefflich verstanden. Ein einziger Landschaftsmaler hält, obschon er dem jüngeren Geschlechte angehört, an der älteren, einfachen Richtung fest und weiß auch in schlichte heimische Motive die feinste Stimmung zu legen: Meindert Hobbema (1638–1709). Was ihn zugleich so modern erscheinen lässt, ist seine Abneigung gegen alles gesuchte Komponieren und Stilisieren der Landschaft, seine ungemein feine malerische Empfindung und die überzeugende Wahrheit seiner Naturwiedergabe. Es ist ein Sommernachmittag nach einem kurzen Gewitter. Noch jagen einzelne Wolken am Himmel dahin und hüllen den Vordergrund in Schatten, während die Sonne Mittel- und Hintergrund beleuchtet. Der Regen hat alles Grün aufgefrischt, er lässt den Bach, der lustig eine Mühle treibt, reichlicher fließen und auch das Wasser in dem Teiche vorn sich leicht kräuseln. Am Raine des Waldes, durch dessen Baumwipfel ein rotes Dach hindurchblickt, zieht sich ein Pfad hin, auf welchem rüstige Wanderer schreiten. So etwa möchte man die Lieblingsaufgabe Hobbemas fassen, welche er in zahlreichen, häufig von Adriaen van de Velde oder von Lingelbach staffierten Gemälden variiert. Sein vielbewundertes Hauptwerk „Die Straße von Middelharnis" (Abb. 506) bewahrt die Londoner Nationalgalerie. Über Leben und Entwicklungsgang des Künstlers sind wir nicht näher unterrichtet. Wir wissen nur, daß Jakob van Ruisdael sein Lehrer war und daß er in seiner



505. Paulus Potter, Die Weide. Amsterdam, Rijksmuseum.



Landschaft mit Mühle.

Von Meindert Hobbema. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

Förster & Borries, Zwickau.

Vaterstadt Amsterdam lebte und starb. Ein ebenso einfaches Motiv ist die Eschenallee (Abb. 507) von Jan Hackaert aus Amsterdam († 1699), der lange in Italien gewesen war und sich, wie man sieht, den Blick für Tiefenperspektive geschult hatte. Die Figuren sind von seinem Freunde Adriaen van de Velde.



506. Hobbema, Die Straße von Middelharnis London.

11. **Stilleben.** Nach den Großtaten der holländischen Malerei im Porträtfach, im Sittenbild und in der Landschaft darf auch das an sich bescheidene, aber zu sprichwörtlicher Popularität gekommene Stillleben nicht übergangen werden. Es ist charakteristisch für den holländischen Wirklichkeitssinn und die Freude am intimen Kleinleben, daß all die augenfälligen Dinge behäbigen Lebensgenusses, wie Blumen und gleißendes Geschirr, lockende Frühstückstafeln und Fruchtschüsseln, Jagdbeuten und Fische, Muscheln und Bücher, in täuschender Naturtreue von Spezialisten in immer neuen Variationen dargestellt werden. Gewiß macht sich in diesem Kunstzweige viel rein handwerkliches Geschick bemerkbar, aber es fehlt auch nicht an wirklichen Künstlern. So zeigen die bald üppig reichen, bald bürgerlich einfachen Tafelstilleben von Pieter Claesz (geb. um 1590 in Burgsteinfurt und von 1617 bis 1661 in Haarlem tätig) eine flotte, breite Ausführung und lichte Farben, die an Frans Hals erinnern. Sehr nahe kommt ihm Claes Heda (Haarlem 1594—1678), ein Meister in der Wiedergabe von silbernem Tafelgerät, von funkelndem Wein in Römern und venezianischen Pokalen, von Pasteten und Früchten. Willem Kalf in Amsterdam (1621—93) gibt seinen Tafelstücken einen Rembrandtschen Ton und bewährt sich auf seinem eng umschriebenen Gebiete als einer der feinsten Koloristen seiner Zeit. In dem gelehrten Leyden entstehen die eigentümlichen Vanitasbilder, Stilleben aus Büchern, Totenschädeln und wissenschaftlichen Instrumenten (Jacques de Claeuw), im Haag die bekannten Fischbänke von Abraham van Beyeren (1621 bis nach 1675), der aber auch Blumen und Seestücke malte. Den Ruhm des besten holländischen Blumen- und Früchte-



507. Hackaert, Die Eschenallee. Amsterdam



508. Jan Davidsz de Heem.
Das große Stilleben mit dem Vogelnest. Dresden



509. Jan Weenix.
Stilleben mit einem Hasen. München

malers bewahrte Jan Davidsz de Heem (1606—83/84, Abb. 508), dem Rachel Ruysch (1664 bis 1750) und der in Holland gebildete Frankfurter Abraham Mignon (1640 bis um 1676) bisweilen nahe kommen. Alle drei sind in der Dresdener Galerie gut vertreten. Jan Weenix in Amsterdam (1640—1719) wählt das Jagdstilleben zu seiner Domäne. Gewöhnlich geben seine vornehmen, dekorativen Bilder den Anblick eines Parkes mit gefällig gruppiertem toten Wild und allerhand Jagdgerät im Vordergrunde (Abb. 509). Auch sein Vetter Melchior d'Hondecoeter (1636 bis 1695) malte Jagdutensilien und Wild, aber am bekanntesten wurden seine „Hühnerhöfe", auf denen er einheimische und fremde Vogelarten in friedlichem Beisammensein oder in erregtem Kampfe lebendig und malerisch fein zur Darstellung brachte (Abb. 510).



510. Melchior d'Hondecoeter. Der krähende Hahn.
Wien, Czernin.

12. **Architektur.** Daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so viele hervorragende Künstler, wie außer Rembrandt und Ruisdael auch Vermeer, mit Not und Armut zu kämpfen hatten, oder, wie Hobbema, durch Übernahme eines kleinen städtischen Amtes das Leben fristen mußten, oder, wie Adriaen van de Velde, durch ein von ihren Frauen betriebenes Ladengeschäft unterhalten wurden, während Maler wie Godfried Schalcken (1643—1706), der nüchterne Nachahmer Gerard Dous, und der glatte, seelenlose Adriaen van der Werff in Rotterdam (1659—1722)

zu hohem Ansehen emporstiegen, beweist am besten der Niedergang des Kunstsinnes in Holland und den Verfall des Geschmackes. Nur in zwei Kunstgattungen bewahrt die gute alte Tradition noch länger ihre Kraft: in den Regentenbildern, welche der Amsterdamer Maler Cornelis Troost (1697–1750) mit sprühender Lebendigkeit und feinem Farbensinne schuf, und in den Veduten, den Kirchen- und Stadtansichten. Hatten die älteren holländischen Architekturmaler ihre Freude an perspektivischen Problemen und an der Erfindung prunkvoller Palasthallen gehabt, wie z. B. Dirk van Delen (1605–71), so wurde dann besonders von der Delfter Schule die rein malerische Anschauung auch auf die Darstellung von Kircheninterieurs übertragen. So weiß **Hendrik Cornelisz van Vliet** (1611–75) die Durchblicke durch gotische Kirchen mit allen Reizen blitzender Sonnenbeleuchtung und schummrigen Halbdunkels auszustatten. Vollends Emanuel de Witte (1617–92), der größte Meister des holländischen Architekturstücks, überrascht durch die geschlossene Wirkung und vollkommene malerische Behandlung seiner Kircheninterieurs (Abb. 511). Andere Künstler wieder reizte das Licht- und Schattenspiel sonnenbeschienener Straßenzüge, schattiger Grachten, das kräftige Rot der Dächer und Mauern, das Leben und Treiben auf Märkten und Gassen. All das finden wir in den Ansichten des Jan van der Heyde (1637–1712) und der Brüder Job und Gerrit Berckheyde (1630–93 und 1638–98) mit größter Feinheit und Stimmung dargestellt.



511. De Witte, Kircheninterieur. Haag.



512. B. Neumann, Das Käppele auf dem Nikolausberg bei Würzburg.

E. Deutschland.

1. Die Baukunst.

1. **Charakter.** Das deutsche Barock glänzt fast nur durch seine Baukunst, darin aber so selbständig und großartig, daß es ebenbürtig neben Italien, überlegen vor Frankreich treten darf. Es ist die erste Großtat des deutschen Geistes nach dem elenden Kriege, daß er sich in überschwänglichen und maßlosen Bauschöpfungen aufrichtet, die den Glauben an die unverwüstliche deutsche Volkskraft laut und leidenschaftlich verkünden. Vom Standpunkt der Volkswirtschaft mag man die Bauwut des 18. Jahrhunderts überspannt, verbrecherisch finden, obwohl die Fürsten gerade die Landesehre und den wirtschaftlichen Aufschwung damit zu fördern vorgaben — für das Geistesleben bedeutet sie einen ersten Aufstieg, der in der Musik eines Bach und Händel seine Begleitung, in der Dichtung unsrer Klassiker seine Fortsetzung und Krönung findet. Nachdem die einseitige Kunstbetrachtung des klassischen und romantischen Zeitalters überwunden ist, haben wir gelernt uns der Größe und Gewalt barocker Werke zu freuen, die doch überall der Landschaft ihre Drücker, sozusagen ihre Augenpunkte gegeben hat, hier eine welsche Haube auf einem alten Turme, dort eine weitschauende Wallfahrtskirche auf einem Hügel (Abb. 512), ein vornehmes Schlößchen am See, eine stolze Fassade an einem Platz. Ganz neue Städte, wie Karlsruhe, Mannheim, Saarbrücken, Erlangen und Potsdam, oder doch Stadtteile sind damals auf Machtgebot hin erstanden, alte Städte wie Wien, Prag, Dresden, Breslau, Berlin, Kassel, Fulda, Münster, Bayreuth, Würzburg, München haben ihr letztes, bestimmendes Antlitz erhalten, Schloß- und Parkanlagen von einzigartiger Schönheit wie Schönbrunn, Nymphenburg, Schleißheim, Pommersfelden, Bruchsal, Veitshöchheim, Wilhelmshöhe, Sanssouci sind aus dem Nichts hervorgezaubert worden. Ganz neue Raumgedanken bewegen den katholischen wie den evangelischen Kirchenbau, und vor allem das öffentliche Denkmal in der Form von Reiter- und Standbildern, von Brunnen, Marien-, Pest-, Nepomuk- und Denksäulen hat eine Vielgestalt und Ausdruckskraft erhalten, die wir heute noch nicht wieder erworben haben.

2. **Die Kunstkreise.** Der Friede von 1648 hatte die Kirchenspaltung besiegelt und die Glaubensgrenzen abgesteckt. Sie sind auch Kunstgrenzen geworden. Der evangelische Norden erhebt sich erst spät, schüchtern und sparsam aus der Verwüstung. Hier lebt die alte Verbindung mit den Niederlanden wieder auf, und die Haltung bleibt im ganzen nüchtern, klar und praktisch.

Die rauschende Pracht barocker Kirchenbauten fehlt fast ganz, große Gebiete haben das Barock gar nicht oder nur in äußerster Verdünnung kennen gelernt. Neben den Fürsten sind es nur die in Kriegsdiensten umhergeworfenen und reich gewordenen Adligen, die von der Bauleidenschaft ergriffen wurden und sich gelegentlich dadurch ruinierten. Der katholische Südosten unter Österreichs und Bayerns Führung fand dagegen gleich nach dem Frieden im italienischen Barock den Ausdruck seiner siegreichen Stimmung. Hier springen mit- und nacheinander alle Kräfte, am stärksten die religiösen. Ein Glaubens- und Wunderfieber wie im 11. Jahrhundert ließ immer neue Kirchen und Kapellen erstehen, Gnaden- und Ordenskirchen in den Städten, Wallfahrtskirchen auf dem flachen Lande, oft riesig und verschwenderisch in abgelegenen armen Gegenden. Am freudigsten gehen überall die Orden voran, nicht nur die neuen, Theatiner und Jesuiten, deren Einfluß und Leistungen meist weit überschätzt werden, sondern vielmehr die alten, auf Grundbesitz befestigten, die Benediktiner, Cisterzienser und Augustiner. Bei diesen gerade wütet die Neuerungssucht, ihre alten bescheidenen Anlagen durch riesenhafte Baupläne, ganze Palastfolgen um Kirchen herum zu ersetzen und im Innern unter dem Titel von Gast- und Kaisersälen einen sehr unklösterlichen Aufwand zu entfalten. Die Klosterpaläste von S. Florian, Melk, Klosterneuburg, Göttweig, Einsiedeln, Weingarten, Ebrach, Banz und Fulda muß man sehen, um den Umschwung, die landesherrliche Pracht der Klosterkunst zu begreifen. Die Domstifte (Abb. 513), die geistlichen Fürsten stehen nicht zurück. Städte wie Salzburg und Würzburg, Freising, Mainz, Trier und Münster sind damals durch und durch „bischöflich" geworden. Für die weltlichen Höfe war vorerst Wien maßgebend, das sich auf dem Türkenschutt von 1680 als eine neue Stadt erhob, danach in steigendem Maße Versailles. Ein unruhiger Ehrgeiz bewegte grade die ältesten Höfe: die Wittelsbacher strebten nach der Kaiserkrone, die Albertiner in Dresden nach dem polnischen Königtum, die Brandenburger hatten sich mit der preußischen Krone geschmückt. Es galt, sich baulich auf solche Ansprüche und Erfolge einzurichten. Die Kleineren mußten schon um der Ehre willen ihr „Versailles" haben.



513. C. A. Carlone. Dom zu Passau. Innen

3. **Die Künstler.** Der Vorwurf und die dauernde Empfindung, daß von Fremden eine fremdartige und unverträgliche Kunstweise eingeführt sei, sind wohlbegründet. Im 17. und noch tief ins 18. Jahrhundert hinein herrschen die Italiener, die massenhaft, in weitverzweigten Familienverbänden als wandernde Architekten, Stuckateure und Maler die Länder überschwemmten, ganze Handwerkersippen nach sich zogen und ihre blendenden Kunstmittel, Marmor, buntfarbigen Stuck, Massenvergoldung, Polychromie und leichtfertige Freskomalerei einbürgerten. Aber gab es in Deutschland überhaupt eigne Kräfte und Mittel, um außerhalb der europäischen Strömung eine Wiedererweckung der Kunst zu wagen? Und dann reiften in dieser Schule sehr



514 Schloß Troja bei Prag

schnell die einheimischen Kräfte, die ihren Lehrern an barocker Gesinnung, an Leichtigkeit und Vielseitigkeit des Schaffens gleichkamen, sie aber durch Freiheit des Geistes, urwüchsige Kraft und vielfach durch Schönheitssinn übertrafen. Es war das Glück des Vaterlandes, daß nach langer Unfruchtbarkeit geniale Begabungen in großer Zahl erstanden und sich instinktiv der Baukunst zuwandten — manchmal erst spät und aus andern Berufen, besonders aus dem Offiziersstande. Einer älteren Generation (Fischer v. Erlach 1650, Christoph Dientzenhofer 1655, Daniel Pöppelmann 1662, Andreas Schlüter 1664, Michael Bähr 1666, Lucas v. Hildebrand 1666) folgt eine mittlere (Maximilian v. Welsch, Jacob Prandauer, Franz Beer, Dominik Zimmermann 1685, Damian Asam 1686, Balthasar Neumann und Josef Effner 1687, Michael Fischer) und eine jüngste aus dem letzten Jahrzehnt (Stengel und Schlaun 1694, Thomann 1695 und Knobelsdorff 1699). Ihr Zusammenwirken in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist jedenfalls ein wertvoller Beitrag zur Selbsterneuerung Deutschlands und eine ebenso merkwürdige Kulturerscheinung wie die Häufung der „Denker und Dichter" in der zweiten Hälfte. Seit 1720 etwa beginnt eine innigere Fühlung mit der französischen Kunst. Im Westen, in den Rheinlanden finden de Cottes (s. S. 255) Lehren Aufnahme. Studienhalber ziehen die jungen Bayern nach Paris, Franzosen treten in deutsche Dienste. Wir finden Franz Cuvillies 1730 in München, seinen gleichnamigen Sohn später in Passau und Dresden, de la Guepière 1760 in Stuttgart, le Pigage 1748 in Mannheim und Köln. Damit ist die Wendung um 1730 zum Rokoko, um 1760 zum Zopf bezeichnet, die von den Deutschen, auch von den älteren wie Neumann gelehrig mitgemacht wird. Aus diesem Grunde ist eine zeitliche Periodeneinteilung undankbar, ergiebiger und leichter die Betrachtung der einzelnen Kunstkreise.

1. **Die Formen.** Die Mischung von römischem und lombardischem Barock, das die Italiener brachten, die französischen und holländischen Beiträge lieferten einen großen Formenreichtum, der nun mit außerordentlicher Bewegungsfreiheit gebraucht wird. Betrachtet man daraufhin



515. Zimmer im Wespienschen Haus aus Aachen. Nürnberg, Germ. Museum.



516. Festsaal im Schloß Heidecksburg zu Rudolstadt.

einmal die Mittel und Wege der Fassadengliederung, so kommen beim selben Meister und manchmal an demselben Bau die lebendigsten Spielarten und Mischungen vor. Bald ist die Fassade gleichmäßig mit zwei Ordnungen oder mit einer großen Ordnung „durchkomponiert", bald die Gliederung auf die Risalite und Pavillons beschränkt, bald in wohlbedachter Abstufung nach der Mitte und den Ecken gesteigert, bald das eine System durch ein zweites durchbrochen, wobei als Drucker die Portale, Balkone und Giebel, die wechselnden Fensterrahmen und die Verdoppelung der Pilaster oder Säulen wesentliche Hilfe leisten. Soviel man damals von den fünf Ordnungen lehrte und schrieb, sie schulmäßig anzuwenden fiel keinem bei; ganz unbefangen werden gelegentlich Pilaster unten und Vollsäulen darüber oder umgekehrt verwandt oder auch ein Tempelgiebel mit großer Ordnung in ein mehrgeschossiges System hineingeschoben. Die Krümmungen und Ausschweifungen sind besonders in der Österreichischen Schule, auch bei den Dientzenhofern beliebt, häufiger nur an Kirchen. Manche Künstler treiben großen Aufwand mit Plastik (Abb. 514), Atlanten, Hermen, Giebelfüllungen, Dachkrönungen wie Hildebrandt, Fischer von Erlach, Neumann, Pöppelmann und Schlüter, andere wissen darauf zu verzichten. Kurz es ist eine lustige Fülle und Abwechslung überall. In den Zierkünsten werden alle Wendungen vom römischen zum französischen Barock (Abb. 515), zum Rokoko und Zopf sichtbar und besonders merkwürdig ist in manchen Baukreisen um 1750 die vollständige Verknorpelung des Ornaments, das überhaupt nur noch aus geknetetem, teigigem Muschelwerk besteht (Abb. 516).



517. E. Zuccali, Theatinerkirche in München.

Im katholischen Kirchenbau tritt das Schema des Gesù als Grundlage der Entwicklung ein (vgl. schon S. 114), aber es wird allmählich so aufgelockert, innen und außen künstlerisch umgeknetet und eingedeutscht, daß man das Vorbild kaum noch erkennen würde. Äußerlich vor allem durch die deutsche Forderung doppelter Fassadentürme, die den Eindruck der Kuppel so sehr schwächen, daß wir in Deutschland nicht ein einziges reines Beispiel einer großen Kuppelkirche erhalten haben, dafür aber prächtige, nah und fernwirkende doppeltürmige Fassaden wie Banz, Vierzehnheiligen, Melk, Fulda, Mariahilf in Graz, Theatiner in München (Abb. 517) u. a. Innerlich durch die Umknetung und geistige Verschmelzung der in Gesù vereinigten zentralen und longitudinalen Motive, der Seitenkapellen und des Kuppelraums zu einem neuen rein phantasiemäßigen Einheitsraum, der bewußt oder unbewußt auf das Raumbild der spätgotischen Hallenkirche hinausläuft und in den quadratischen, ovalen, elliptischen und kreisförmigen Zusammenschiebungen der bayrisch-schwäbischen Gruppe und Balthasar Neumanns eine geniale Vollendung findet. Der protestantische Kirchenbau ist auf der Suche nach dem besten Predigtraum in weit stärkerer Bewegung, wobei in der Theorie (von Sturm und Furttenbach) und in der Praxis alle denkbaren Grundrisse — Kreuz, Quadrat, Dreieck, Oval, Kreis, Rechteck, Winkelhaken und deren Mischformen — versucht und ausgeführt wurden. Es sind in bescheidener Fülle oft Glanzleistungen der Anordnung und des andächtigen Raumgefühls zustande gekommen.

Im Palastbau war man hilfloser auf das Ausland und die Laune der Künstler angewiesen, da die derben Lebensformen des hohen Adels und der väterlich-barbarische Hofton auf italienische Schaustellung und französische Selbstvergottung noch nicht eingestellt waren. Es mag wohl göttlich heitre Augenblicke gegeben haben, wenn beim Umzug ein alter biederer Herr sich standesgemäß in die neuen Prunkträume „einfühlen" mußte. Wie wenig Eigenleben, praktischer Sinn und deutliches Bedürfnis bei den Planungen mitsprachen, fühlt man in diesen Riesensälen, diesen Zimmerfolgen, endlosen Galerien und Korridoren noch heute, wo Zentralheizung und elektrisches Licht etwas mehr Wohnlichkeit verbreiten. Dabei fällt es auf, daß schon im 17. Jahrhundert der neuere französische Schloßtyp (s. S. 249) übernommen wurde, leider ohne die gerühmte Commodité, und dann nicht in Rücksicht auf Wohnbedürfnisse und Bequemlichkeit, sondern auf rein künstlerische Wirkung fortgebildet wurde. Nur in Deutschland findet sich diese maßlose Überwucherung der Treppenhäuser, die mit dem Gartensaal (sala terrena) und dem Festsaal (salone) immer den „künstlerischen Kern" bilden. Schlüter im Berliner Schloß, Hildebrandt im Belvedere, Joh. Dientzenhofer in Pommersfelden hatten schon Treppen von majestätischer Wirkung geschaffen. Aber Balthasar Neumann leistete das höchste an phantasiemäßiger Raumgestaltung und wechselnder

Eindrucksfälle. Die Treppen in Brühl, Würzburg (Abb. 518), Ebrach sind Höhepunkte der Baukunst überhaupt, sie werden aber noch übertroffen durch das Bruchsaler Treppenhaus, das dem Hinaufsteigenden „eine Folge, eine ganz zauberhafte Verwandlung, ein Erlebnis von musikalischer Entwicklung in das Lichte und Freie hinein" gewährt. Und ähnlich reingeistige, unpraktische Schöpfungen gibt es viele, es sei nur an die Gloriette bei Schönbrunn, den Zwinger in Dresden, die „Communs" in Potsdam an die verschwenderischen Bibliotheksräume mancher Klöster St. Gallen, Wiblingen, Waldsassen, Schussenried, St. Florian erinnert.



518. B. Neumann, Treppenhaus in Würzburg.

5. **Österreich.** Wie im Süden überhaupt haben wir zuerst es immer mit italienischen Baumeistern zu tun, unter denen die Carlone aus Mailand, die Galli Bibiena aus Bologna, die Lurago aus Fermo, die Viscardi, Retti, Frisoni, Petrini die bedeutendsten sind. Der erste barocke Kirchenbau ist der Dom in Salzburg, 1634 von Sandino Solari vollendet, eine Kreuzkuppelkirche von großer, freier Raumwirkung und ganz vornehmer Stimmung. Carlo Lurago, der in Passau 1662 den Dom, 1667 die Studienkirche, in Regensburg 1673 die Karmeliterkirche gebaut hatte, siedelte nach Prag über, wo er 1671–88 die Rundkuppelkirche des hl. Franz Seraph bei den Kreuzherrn, sein Sohn Martin das Galluskloster errichtete. In Wien jedoch, dessen Umgebung bei der Türkenbelagerung 1680 völlig verwüstet war, hatte Carl Antonio Carnevali schon seit 1651 im Kirchenbau eifrig gearbeitet (auch Palais Lobkowitz 1685–90). Und neben ihm hatten sich die Carloni eingebürgert, Silvestro, der die Jesuitenkirche am Hofe 1662 erbaute, Carlo Antonio, der 1680 den Dom in Passau nach einem Brande neugestaltete (Abb. 513) und 1680—1704 die Abtei Kremsmünster, 1686–1708 St. Florian verzopfte, Giov. Battista, welcher 1677—93 Kloster Garsten bei Steyr, 1674–78 Schliersee, 1695—98 Waldsassen baute und stukkierte, Joachim, der 1701–09 die Stiftskirche zu Pöllau ausführte. Inzwischen waren die beiden Genies herangereift, die dem Wiener Barock seine Note gaben.

Joh. Bernh. Fischer v. Erlach (1650–1723), in Prag aufgewachsen, in Italien gebildet, aber auch mit dem Stile Louis XIV. vertraut, hatte noch schulmäßig mit der Kollegienkirche in Salzburg (1696) begonnen. In Wien fielen ihm die bedeutendsten Aufgaben zu. Schon in der Peterskirche 1702 griff er im Grundriß das berninische Oval auf, das auch den Hauptraum seiner Karl-Borromäuskirche (1716–37) bildet. Die Fassade (Abb. 519) ist eine echt barocke Glanz



519. Fischer v. Erlach. Die Karlskirche in Wien

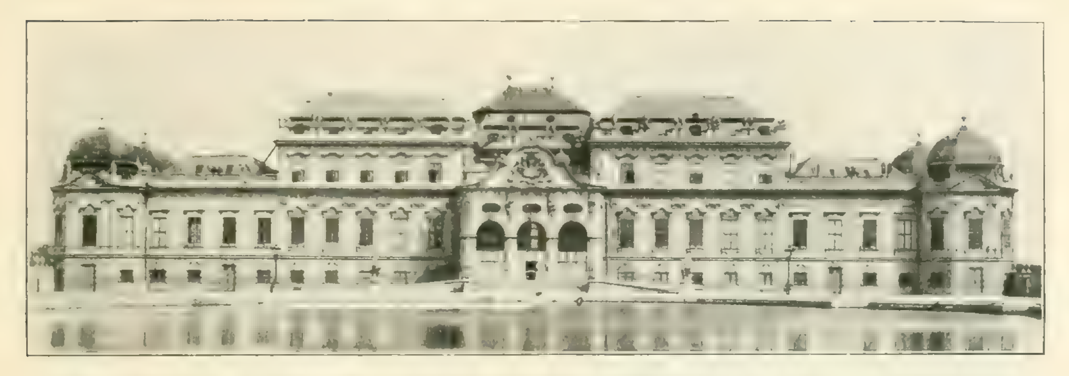
nummer: Kuppel, Tempelgiebel, zwei Trajanssäulen (als Glockentürme), zwei Torhäuser locker zusammengestellt und doch von guter, malerischer Wirkung, so etwas wie ein antikes Forum. Außer mehreren der bedeutendsten Stadtpaläste (Prinz Eugen, Trautson, Schwarzenberg: Abb. 522) entwarf Fischer noch die Pläne für die Hofburg, die Reichskanzlei, die Winterreitschule, die Hofbibliothek (mit ovalem Hauptsaal) und vor allem Schönbrunn mit der großartigen, aufsteigenden Parkanlage. Sein Geschmack ist vornehm, bald kühl, bald lustig und wie bemerkt, durch mitwirkende Plastik immer sehr interessant.

Lucas v. Hildebrandt (1666 bis 1745), von deutschen Eltern in Genua geboren, begründete seinen Ruhm vor allem durch das Sommerschloß (Belvedere) des Prinzen Eugen in Wien (1693—1724), eine der geistreichsten Schöpfungen der barocken Kunst überhaupt. Über dem sanft ansteigenden Garten, der noch heute in seiner alten Steifigkeit erhalten wird, erhebt sich das Schloß breit und doch lebendig, künstlich erhöht durch das ausgeschachtete Parterre, während die niedrigere Hofseite sich im Wasser eines großen Beckens verdoppelt (Abb. 521). Der Aufriß ist akzentuiert wie ein antikes Versmaß und die aufgelöste Silhouette der Dächer verdeutlicht die Taktfolge. Das Innere vereinigt einmal prunkvolle Schönheit mit aller Bequemlichkeit. Das Detail ist von sprudelnder Fülle und Freudigkeit. Das Palais Daun-Kinsky in Wien und das Schloß Mirabell in Salzburg vervollständigen das Bild der Hildebrandtschen Kunst, die stattlich und graziös zugleich sein konnte. Hier sind besonders die Treppen mit dem rollenden Bandelwerk und den turnenden Putten interessant.



520. J. Prandauer, Stift Melk.

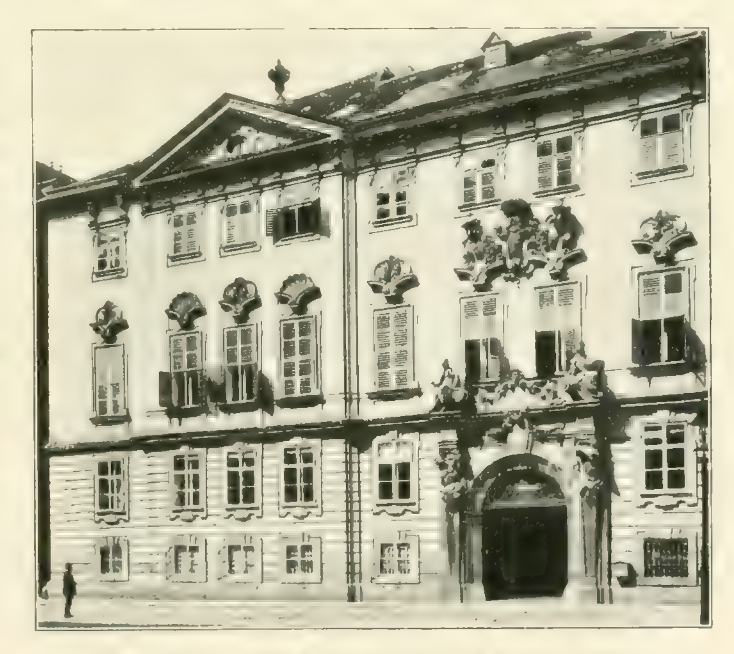
Jacob Prandauer von S. Polten († 1726) hat sich seinen Platz neben den beiden Großen allein durch seine Hauptschöpfung, Stift Melk a. d. Donau (Abb. 520) gesichert. Es ist eine Folge von Palasthöfen, die sich im letzten, um die Kirche, zu einem rauschenden Erlebnis steigert,



521. L. v. Hildebrandt, Belvedere. Wien. Hofseite.

geschlossen und geöffnet zugleich gegen die weite Flußlandschaft und ebenso köstlich in der vielgliederigen und weichen Aufgipfelung von unten, vom Donauschiff zu betrachten. Das figurenreiche Portal und das offene Treppenhaus in St. Florian und die weiträumige Stiftskirche in Dürrnstein sind weitere Zeugen seiner großzugigen und doch heiteren, höchst lebendigen Prachtliebe.

Neben Salzburg ist wohl Prag die barockste Stadt Österreichs geworden durch die Masse der adligen Stadthäuser, die sich der junge, durch die schmachvollen böhmischen Konfiskationen bereicherte Schwertadel schuf und die Fülle der Kirchen, die alte und neue Orden mit den Reichtümern und Begabungen gleicher Herkunft errichteten. Auf dem Graben, auf der Kleinseite reihen sich Paläste und palastähnliche Bürgerhäuser bis hinauf zu den endlosen Fassaden des Hradschin und von da ein Palast- und Kirchenviertel bis zum Stift Strahow. Von den Schöpfungen der Italiener muß man Scamozzis Tor und Ehrenhof des Hradschin und die großartig eintönige, mit Riesenhalbsäulen gegliederte Fassade des Palais Czernin (beg. 1669 von Fr. Caratti) sowie die elegante Treppenanlage von Schloß Troja (1680, Abb. 514) hervorheben. Die Eindruckskraft der berühmtesten Schauseiten beruht oft wesentlich auf der mächtigen Plastik, die sich an den Portalen sammelt, beim Palais Thun auf den Adlern, beim Palais Clam Gallas auf den Giganten des Matthias Braun, beim Palais Morzin auf den Mohren des F. M. Brokoff. Das eigentlich deutsche und recht üppige Prager Barock ist wesentlich durch den böhmischen Zweig der Dientzenhofer bestimmt.



522. Fischer v. Erlach, Ministerium des Innern. Wien.

Christoph Dientzenhofer (1655–1722) erweist sich in seinem Hauptwerk der Nikolaus-(Jesuiten)kirche (Abb. 523) auf der Kleinseite als Nachahmer Guarinis, den die



523. K. J. Dientzenhofer, Nikolauskirche in der Altstadt. Prag.

unruhigen, gefühllosen Schwingungen aller Linien zu keiner reinen Wirkung kommen lassen. Sein Sohn Kilian Ignaz (1690—1752), in Wien, Italien, Frankreich und England gebildet, hat die stärksten Eindrücke sicher von Fischer von Erlach empfangen. Wie dieser wirkt er durch Gegensätze und überraschende Gruppierungen, nur weit zügelloser, förmlich „bedrängend und benebelnd im Innern durch einen orgiastischen Rausch von Formen, eine wildsüße Geberdensprache". Die Nikolauskirche in der Altstadt (Abb. 523) ist innen eine interessante Fortbildung der Wiener Karlskirche, das Äußere aber, nackt in den Gliedern, unruhig in den Öffnungen, ist einzig durch die gebändigte Harmonie eigenwilliger Teile. Und dieselbe Beobachtung kann man an seinen Stadtschlössern Golz-Kinsky und Piccolomini-Nostiz machen, wo der übliche Schultrott grade auf den Kopf gestellt und durch verkehrte Ordnung und Symmetrie die Aufmerksamkeit erregt wird.

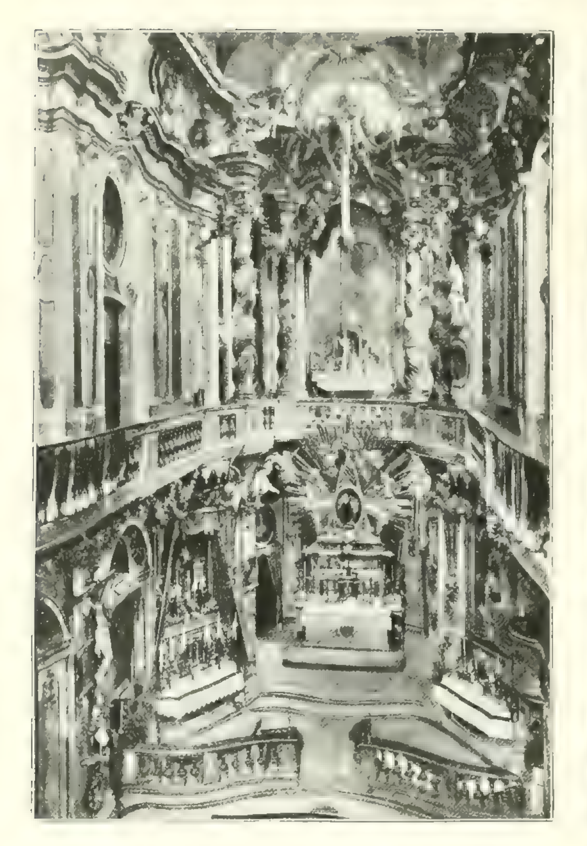
6. **Bayern.** Die kurfürstliche Hofkunst in München wird stärker und dauernder von Fremden, erst von Italienern, dann von Franzosen beherrscht. Die Kurfürstin Adelaide, in Turin aufgewachsen, wollte das Italienische echt haben, in ihren Zimmern, in der neuen Hofkirche der Theatiner (S. Cajetan), in ihrer Villa Lustheim, alles von dem eigens berufenen Agostino Barelli aus Bologna entworfen. S. Cajetan ist eine Wiederholung von S. Andrea della Valle in Rom. Zu ihrer Fortführung wurde ein Graubündner Enrico Zuccali (1643—1724) berufen; die von ihm der Fassade hinzugefügten Türme (Abb. 517) und die reiche klassizistische Stuckierung des Innern wurden jedoch erst von dem Wallonen Franz Cuvillés (1698—1768) ausgeführt, der in Paris unter de Cotte studiert hatte und das eben geborene Rokoko Meissoniers frisch von der Quelle herüberbrachte. Einen Gehilfen bekam er in Josef Efner († 1745), den der neue Kurfürst in Paris hatte ausbilden lassen. Diese drei Männer haben wesentlich die großen Träume Max Emanuels, der ein Jahrzehnt landflüchtig als Gast Ludwigs XIV. in Frankreich gelebt und sich an Versailles berauscht hatte, ausgeführt, zunächst die „reichen Zimmer" der Residenz mit einem unerhörten Glanz der Dekoration, dann Schleißheim (Entwurf 1701 von Zuccali; Abb. 524), die neue Residenz des erträumten bayerischen Kaisertums, und Nymphenburg (von Viscardi) mit den kleinen im Park versteckten Schlößchen, der Baden- und der Pagodenburg (von Efner) und der Amalienburg von Cuvilles, der auch das glänzende Residenztheater schuf. Die Bedeutung dieser Bauten liegt in der innern Ausstattung. Das Rokoko erscheint in einer Frische, Freiheit und spielenden Leichtigkeit, wie nirgend in Frankreich selbst. Und es ist zugegeben, daß Cuvillés mit der Ausschmückung der Amalienburg (Abb. 526) die letzte, geschmeidigste und lebendigste Eleganz des Stiles erreicht hat. Dabei hält die gediegene Ausführung mit dem Erfindungsreichtum vollkommen Schritt. Ein Heer von Facharbeitern deutscher, französischer und italienischer Herkunft war dazu herangebildet worden.



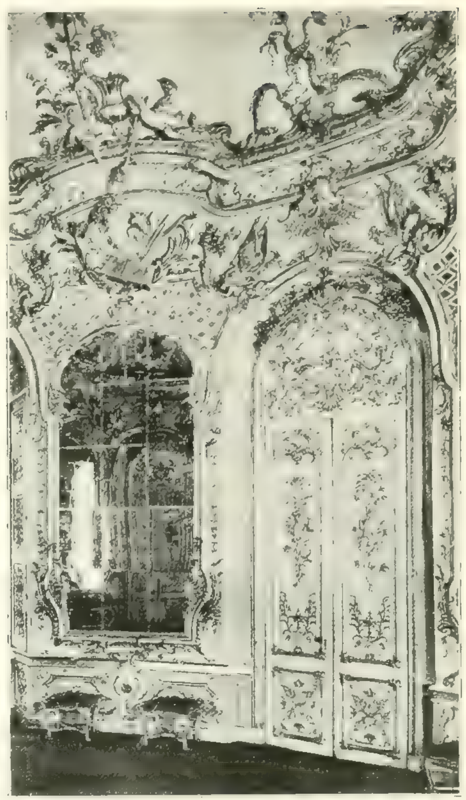
524. J. Effner, Treppe in Schleißheim.

Es ist nun bezeichnend, daß die Baumeister des jüngsten Geschlechts fast alle aus den Kreisen der Kunsthandwerker, der Maler und Stukkisten kamen. So die Brüder Asam. Der ältere Cosmas Damian († 1739) war Maler, der jüngere Egid Quirin († 1750) Stukkist und Bildhauer; gemeinsam haben sie seit 1715 weit im Süden herum ganze Kirchen ausgemalt und stukkiert, fast jährlich ein großes Werk, zuletzt auch gebaut, Cosmas die Klosterkirche Weltenburg, Egid St. Johann in München 1735 (Abb. 525), diese ein Triumph malerisch phantastischer Empfindung wie auch die Fassade des angrenzenden Wohnhauses. Aus der Wessobrunner Stukkatorenschule, deren fruchtbare Sippen Zimmermann, Schmutzer, Uebelher, Gunezrainer, Feichtmayr fast alle süddeutschen Bauplätze bevölkerten, ging Dominikus Zimmermann hervor, der einige Kirchen (Steinhausen, Günzburg, Wies), über elliptischem Grundriß hallenmäßig aufgebaut, von unsagbarer Heiterkeit und Anmut des Raumbildes schuf. Ein gleichstarker Schöpfer ist Michael Fischer († 1766), dem auf seinen Grabstein in der Münchner Frauenkirche 32 Kirchen und 23 Klöster zugeschrieben werden. Ottobeuren ist sein genialstes Werk, vier gewaltige Arme um eine Hauptkuppel, worin der Zentralbau in Deutschland seine höchste Verklärung findet.

7. **Südwestdeutschland.** Wie aus den bayrischen Voralpen die Wessobrunner, so kamen aus dem Bregenzer Wald schon dicht nach dem großen Kriege die Maurer- und Stukkistenfamilien der Kuen, Moosbrugger, Thumb, Seiler, Schreck und Beer, die sich meist schon in der zweiten Generation aus dem Handwerk zum freien Künstlertum aufschwangen und an keine Schulzucht gebunden, zu den freiesten Raumschöpfungen gelangten. Auf Franz Beer († 1726) gehen die großartigen Klosterkirchen Weissenau, Salem, Ehingen und Weingarten zurück. Kaspar Moosbrugger schuf das Kloster Einsiedeln und den Plan für Kalchrein. Peter Thumb hat sein erst vielgeschmähtes, heute viel bewundertes Hauptwerk in der Stiftskirche von St. Gallen hinterlassen. Es ist eine Langhauskirche mit mittlerem Oval. Der Bauschmuck ist ganz zopfig, leicht und locker „wie angeflogener Schaum" aufgetragen, so daß eigentlich die große Raumform fast rein hervortritt. Ein gewaltiges Wollen verrät sich auch in Beers riesenhaftem Gesamtplan für Weingarten (Abb. 527), der leider nur zum Teil ausgeführt wurde. Die Schwellungen, Ausladungen und Durchquerungen, die bisher kleinlich auftraten, waren hier völlig ausgeweitet und bis zur äußern Umfassungslinie fortgetragen. Vollendet würde das wahrscheinlich bei dem günstigen Gelände alles Vergleichbare in Schatten gestellt haben. Die eigenartige Raumsteigerung, welche in der Reihung und Durchquerung verschiedner, rechteckiger und ovaler Grundrisse liegt, hat ihren letzten Ausdruck durch J. G. Specht in der Klosterkirche zu Wiblingen (1772—81) gefunden, wo ein Rechteck, ein Kuppeloval und ein Quadrat zu einer imposanten Einheit ineinanderquellen.



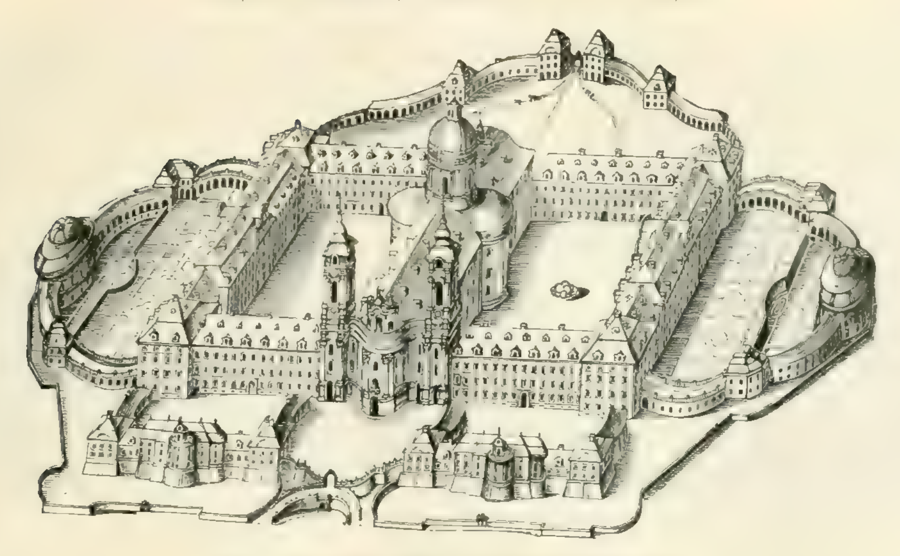
525. Cosm Asam, Johann Nepomukkirche in München



526. Cuvillés, Spiegelsaal der Amalienburg.

Im Schloßbau schreitet die glatte, schulmäßige Französierung mit der Nähe der Grenze und der unaufhaltsamen Verwelschung der Höfe fort, derart, daß auch die Italiener ihren letzten Schliff noch in Paris holten. So Donato Frisoni († 1735), der das von Joh. Friedr. Nette trocken begonnene Schloß Ludwigsburg vollendete; so Leopold Retti († 1751), der Schöpfer des Neuen Schlosses in Stuttgart, das von einem Blendelschüler Pierre Louis de la Guépière vollendet wurde. Von ihm stammen auch die Solitüde bei Stuttgart (1763) und Monrepos bei Ludwigsburg (1764), beide schon klassizistisch angehaucht. Ein großzügiger, aber nüchterner Raumsinn beherrscht die Stadtgründungen, das fächerförmige Straßennetz von Karlsruhe seit 1715 und das quadratische von Mannheim seit 1689, kühle Weitläufigkeit die Schlösser, Karlsruhe (1752 bis 1776 durch Friedr. v. Keßlau) und Mannheim (1720 durch Clemens Froimond nach Marots Plänen), woran unter Aless. Galli Bibiena († 1748) und Nic. Pigage († 1796) fortgebaut wurde. Lebhafter, plastischer ist das Barock Bibienas am Kaufhaus (1725) und an der Jesuitenkirche (1738) in Mannheim.

8. **Franken und der Mittelrhein.** Die Bistümer Bamberg, Würzburg, Mainz, Speyer und Trier waren zeitweise von Gliedern des Hauses Schönborn besetzt — die „Schönbornschen Lande" — und bilden eine reiche barocke Kunstinsel, worin neben- und nacheinander die Dientzenhofer (in Bamberg), Neumann (in Würzburg) und Welsch (in Mainz) arbeiteten. Die Dientzenhofer aus Aibling in Oberbayern treffen wir beim Bau von Kloster Waldsassen noch als einfache Maurer oder Poliere. Mit einer frischen Dreistigkeit schwang sich Georg († 1689) zum Baumeister der Wallfahrtskirche Kappel auf (1685), die er symbolisch im Dreipaß mit Umgang und drei Ecktürmen



527. Franz Beer, Plan für Kloster Weingarten.

(Dreieinigkeit) entwarf, baulich unbedeutend aber eben volkstümlich wirksam, fast orientalisch wie eine Moschee anzusehen. Zum bambergischen Stiftsbaumeister stieg sein Bruder Leonhard († 1707) auf, der die neue bischöfliche Residenz, die Karmeliten- und Michaelskirche in Bamberg, die Klöster Walldürn in Baden, Ebrach in Franken und Schöntal in Schwaben errichtete, alles italienisch barock ohne Eigenart, Ebrach und Schöntal durch Neumanns Eingriffe belebt. Bedeutender ist der dritte Bruder Johann († 1726), der in Rom studiert hatte und im Dom zu Fulda eine kleine Kopie der Peterskirche darzustellen wagte, was man der äußeren, beinahe romanischen Gruppierung nicht ansieht. Um so eigner, kühner und toller zeigt er sich in der Klosterkirche Banz, die im Innern ganz aus elliptischen, ineinander dringenden Raumabschnitten zusammengesetzt und theatermäßig durch verstecktes Licht erhellt ist. Man fühlt sich ganz verdreht. Die beiden Westtürme und die massigen Abteigebäude wirken großartig in die Ferne. Entwicklungsgeschichtlich bedeutend ist das turmainzische Schloß Pommersfelden (1711–18), typische ⊓form mit Eck- und prachtvollem Mittelpavillon, der außen so zärtlich weich umfühlt ist und innen das erste der selbständig freien Treppenhäuser birgt. In Bamberg selbst ist die Stadtkunst überaus üppig und malerisch, stilistisch am merkwürdigsten das Böttingerhaus (um 1720) (Abb. 529), woran alles schwingt, sprudelt und quillt bis zu den Dachfenstern und Essentöpfen, und am „neuen Rathaus" (1750), wo Architektur, Plastik (Kalvarienberg auf der Brücke) und Malerei (der Außenmauer) mit dem Blick flußauf- und abwärts ein barockes Erlebnis ohnegleichen ausmachen. Die protestantisch kühl gemütliche Stimmung der bayreuth-ansbachischen Enklave fühlt man gegensätzlich in Erlangen, seit 1686 von und für flüchtige Hugenotten gegründet, weniger in Bayreuth selbst, wo die markgräflichen Schlösser, die Bürgerhäuser und vor allem das Opernhaus von Carlo Bibiena (1744) mit Fassade von St. Pierre in vollsaftigen Formen schwelgen. Ja in der „Eremitage" hat das maskierte Rokoko eine der wunderlichsten und unmittelbarsten Schöpfungen des 18. Jahrhunderts hinterlassen.

In Würzburg (Abb. 530) hatten schon Antonio Petrini († 1701) mit der Stift Haug-Kirche und dem Turm der Universitätskirche, Valentino Pezzani († 1719) in der Verzopfung der Neumünsterkirche, Joseph Greising im Rückermainbau und der Peterskirche das volle italienische Barock eingebürgert, als der Genius Frankens, Balthasar Neumann auf den Plan trat. Er war Offizier, Waffengefährte des Prinzen Eugen, mit Wien und Paris bekannt, aller



528. J. B. Neumann, Residenz in Würzburg. Stadtseite.

Mittel mächtig und für bauliches Denken und Neufinden so hervorragend begabt, daß er bald als Erster galt und überall bessernd und vollendend in die Arbeiten anderer eingreifen mußte. Sein erstes und größtes Werk ist die bischöfliche Residenz (1720—44), woran man immer wieder die königliche Ruhe, die Feinheit der Verhältnisse und Gliederungen bewundern wird, womit die riesigen Baumassen gebändigt sind (Abb. 528). An der Ausstattung ist bis 1775 und 1806—20 gearbeitet worden, so daß die ganze Entwicklung vom Barock bis zum Klassizismus überblickt werden kann. Ähnlich übermächtig ist das fürstbischöfliche Sommerschloß Werneck (1731—47), dessen glänzende Einrichtung seit 1806 völlig erneuert wurde. Inzwischen war er für Bruchsal zu Hilfe gerufen worden, wo der Speirer Bischof Damian Hugo von Schönborn eine neue ausgedehnte Residenz mit ganzem Apparat angelegt hatte (seit 1720, Plan von Ritter von Grünsteyn). Hier ist das Treppenhaus (s. S. 331) sein Werk, nicht so groß wie das Würzburger, „nicht so reich dekoriert wie das Brühler, aber in der geistreichen Eigenart der Anlage und hohen Raumpoesie unerreicht". Auch dem kurkölnischen Schloß Brühl, das 1725—34 nach Schlauns schulmäßig trocknen Plänen entstanden war, gab er 1740 ein Treppenhaus von herrlicher Raumweite und Pracht (Abb. 531). Klärend und krönend, aber auch planend und beratend griff Neumann weit und breit ein, so besonders in die Arbeiten der Dientzenhofer in Banz, Ebrach und Schöntal. Für die Prämonstratenser in Oberzell schuf er seit 1744 die Abtei mit einem schönen Treppenhaus. Und zahlreich sind die Kirchen, zumal im heimischen Bistum, die seine gewaltige Hand verraten. In Würzburg selbst bewundern wir die entzückend feine Schönbornkapelle



529. Dientzenhofer, Böttingerhaus in Bamberg.

(Abb. 532), die ebenso den Platz vollendet wie den romanischen Dom, an den sie angelehnt ist, die Schloßkapelle mit ihren „wie im Rausche verschlungenen Gliederungen, ihrer traumhaft üppigen Farbenmystik", auf dem Nicolausberge das Käppele, wo er das Dreipaßmotiv von Kappel (s. S. 336) freier und größer wieder aufnahm. Und schließlich hat er „gleichzeitig in Vierzehnheiligen dem fränkischen, in Neresheim dem schwäbischen Barock die Krone aufgesetzt". In Vierzehnheiligen (1743—72) ließ er sich von den elliptischen Räumen der gegenüberliegenden Banzer Kirche anregen, aber er vervielfältigte und komplizierte den Tanz ineinander gleitender Kurven so, daß für den nüchternen Bauverstand ein Ungeheuer, für das naive Auge etwas Unbegreifliches und Geheimnisvolles, ein betäubender Festrausch entsteht. In Neresheim (1745—92) finden wir einen ungeteilten Langraum mit Querhaus (wie S. Gallen und Zwiefalten), die ovalen Flachkuppeln durch ein System eingezogener Streben, zum Teil in Form von Doppelsäulen gestützt, ein Raum „erschütternd großartig" auch in der Knechtsgestalt einer späten, ärmlichen Ausführung (Säulen und Gewölbe in Holz).



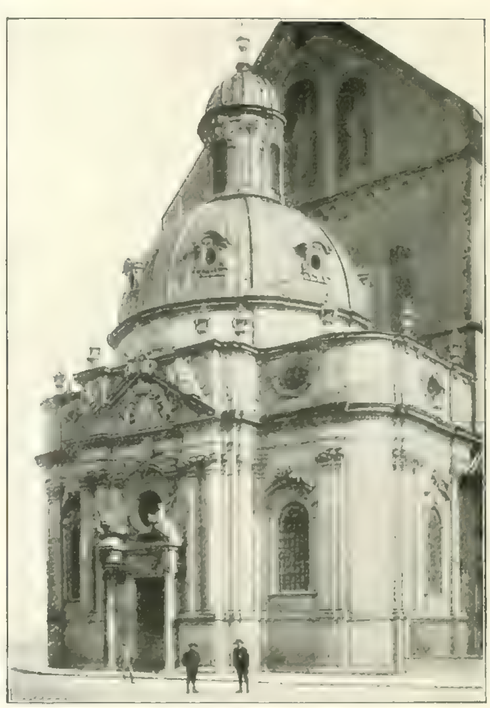
530. Portal des Hauses Theaterstraße 4 in Würzburg.

In Mainz ist der General Maximilian v. Welsch und nach ihm Ritter v. Grünsteyn († 1765) der leitende Geist. Das Hauptwerk Welschs, die Orangerie, bestehend aus sieben getrennten Pavillons, Terrassen und großen Wasserwerken, eine Kopie von Marly, ist leider spurlos untergegangen; seine übrigen Bauten (Zeughaus, Erthaler Hof in Mainz, Schloß Biberich, Orangerie in Fulda) sind kühl französisch, während Ritter von Grünsteyn (Deutschordenhaus, Stadioner- und Bassenheimerhof in Mainz) damit eine herzhafte plastische Wiener Note verbindet. Die zahlreichen Mainzer Adelshöfe und Bürgerhäuser sind überhaupt wie ein Wurstkessel, wo alles durcheinanderquirlt. Wildbarock der Dalberger, weicher und milder der Osteiner Hof (1749) von J. V. Thomann. Dieser ist es, der mit einem Neumannschüler, dem Major Johann Seiz nach Trier hinübergreift und hier die Neumannsche Wendung zum Rokoko nicht nur im Innern, sondern auch im Äußern zu vollziehen wagt. Das Palais Kesselstadt von Thomann, die Paulinuskirche (nach Neumanns Plänen) und das kurfürstliche Palais von Seiz sind bezeichnende Beispiele für den verhältnismäßig kurzen Höhepunkt der barocken Bewegung, wo die antiken Formen durch phantastische Willkür bis auf ein Geringes aufgezehrt sind. In diesen Kreis muß man auch Fr. G. Stengel aus Zerbst stellen, der über Gotha, Fulda und Mainz seinen Weg nach Saarbrücken fand, wo er im Dienst eines wahrhaft grotesken Kleinhofs die Stadt, das Schloß und alle Phantastereien der Parkwirtschaft schuf, bedeutend und eigenartig erst in seinem Alterswerk, der dortigen Ludwigskirche, die ein sanfteres, stilleres Rokoko darstellt als das Trierer.

9. **Nordwestdeutschland.** Die lebhafte Bautätigkeit des Kurfürsten Joseph Clemens v. Cöln (Residenz in Bonn, Poppelsdorf 1715, Brühl 1722) versammelte ein Künstlergemisch, das seine höchsten Eingebungen von Robert de Cotte in Paris empfing. Wiederum ist das Gartenschloß Benrath (1755) des Kurfürsten Karl Theodor im neuesten Pariser Ton (Louis XVI.) von Nic.



531. J. B. Neumann, Treppenhaus in Brühl.



532. J. B. Neumann, Schönbornkapelle in Würzburg.

de Pigage erbaut, einstöckig wie Trianon, außen „schlicht und fein" ohne alle Architektur. Dagegen schäumte das alte echte volltönende Barock in Westfalen auf, als sich ein richtiger Barockfürst, Clemens August, Fürstbischof von Münster, Paderborn, Cöln, Hildesheim und Osnabrück, ein Sohn Max Emanuels von Bayern, mit einem urwüchsigen Westfalen, Joh. Conrad Schlaun (1694–1773) in Münster begegnete. Gleich im ersten gemeinsamen Werke, dem kreuzförmigen Jagdschlößchen Clemenswert (1736) zeigte Schlaun den prächtigen Willen, das Barock in heimischer Sprache, d. h. in Backstein reden zu lassen und zwar nur durch Material und Linie, und daran hat er in seinen besten Werken festgehalten bis zu dem eignen kleinen Gartenhaus (1749; Abb. 533), das mit einem geringsten Aufwand von Form eine volle barocke Wirkung macht. Ebenso groß im kleinsten ist sein Wohnhaus (1754). Aber damit verband er ein zweites, die Kunst perspektivischer Ecklösungen. Man glaubt Barromini wieder erstanden, wenn man die Clemenskirche in Münster sieht, ein Rund mit ausschwingender Fassade, dessen innere Ausstattung von Neumann bestimmt, auch ganz römisch klingt (vgl. S. Andrea al Quirinale S. 200). Am herrlichsten kommt sein Geschick an dem Erbdrostenhof (1754) zum Ausdruck, diesmal mit einschwingender Fassade, die durch das Gittertor des dreieckigen Vorhofs einen wahrhaft genial erdachten Gegenstoß erhält. Endlich das fürstbischöfliche Schloß (1767; Abb. 534), das letzte wahre Barock nach dem Typus von Pommersfelde, aber weit mehr als dies belebt, geschwungen und gerundet durch ein beständig wirksames Gefühl für den Reiz des Wechsels und Gegensatzes.

In Kassel gelangen wir in rein protestantische Kreise, worin die hugenottische Künstlerfamilie der Du Ry (Dury) den bestimmenden Einfluß übte. Doch brachte Landgraf Karl von einer Italienreise bestimmte Erinnerungen und auch einen Römer Giov. Franc. Guerniero mit, der nach dem Vorbild der Villen von Frascati die großartige Berg- und Wasseranlagen von Wilhelmshöhe (1701–14) schuf. Auch das Orangerieschloß mit dem Marmorbad im Augarten sollte

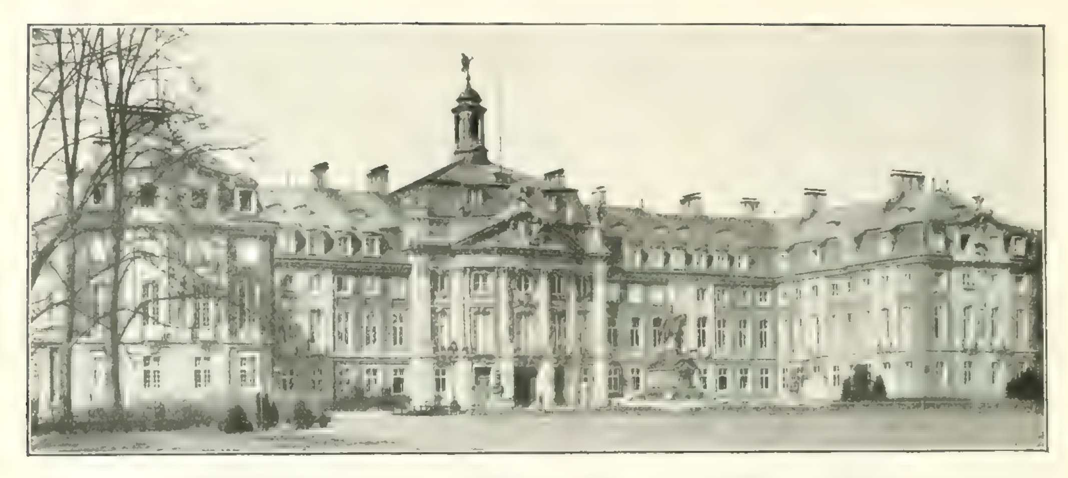


533. J. C. Schlaun, Gartenhaus in Münster

etwas Italienisches werden, doch hat Paul Dury vielmehr einen feinen französischen Hauch darüber ausgegossen und der Park wurde nach Le Notres Planen angelegt. Sein Sohn Karl († 1757) verlieh dem Schloß Wilhelmstal (1753) ein vornehmes anmutiges Rokoko. Der Enkel Louis Simon, der Schöpfer der Bibliothek 1769, des Autores 1782 und des Schlosses Wilhelmshöhe 1786, ist schon reiner Klassizist. Es ist schade, daß eine der ersten Nachahmungen von Versailles, das Schloß Salzdahlum bei Braunschweig (1688 bis 97) spurlos verschwunden, d. h. 1811 reinlich abgebrochen ist, eine reiche Anlage um zwei Höfe, mit Theater, Kapelle, Orangerie und sonstigem Apparat und Gartenkünsten, nur im Fachwerk von einem ehemaligen Tischler Hermann Kolb gebaut.

10. **Sachsen.** Am Dresdner Hofe waren die Blicke anfangs nach Italien gerichtet. Ein italienischer Garten mit Villa entstand seit 1676, das heutige „Palais im Großen Garten" von Joh. G. Starke (1679), über ├┤förmigem Grundriß äußerst lebendig und üppig, auch in der Ausstattung eigentlich mehr Spätrenaissance (Genua!) und für diese Gattung im Norden das einzige große Beispiel. Die kleineren Bauten, Gartenkünste und Ziersachen, die das Bild erst vollkommen machten, sind leider (bis auf das Naturtheater) später beseitigt. Zu einem dem Ehrgeiz und Prunkbedürfnis Augusts des Starken entsprechenden großen Schloßbau ist es nicht gekommen, obwohl der junge „König in Polen" das reichste Genie des ganzen Barock, Daniel Poeppelmann (1662–1736), zur Seite hatte. Dafür ist aber im Dresdner „Zwinger" (1711–22; Abb. 535) eine jener vielen vergänglichen Festdekorationen verewigt, in denen das Zeitalter der Lustbarkeit fast ebenso viel Mittel und Erfindungskraft verpuffte, als in den wirklichen Bauten. Für diesen Festplatzring hat sich Poeppelmann einen ganz eigenen Stil geschaffen, „ein Höchstes an springender geistiger Lust", worin die Auflösung der Massen, die Fülle und Beweglichkeit der Glieder, die geschmeidigen Schwingungen und Verkröpfungen der Linien, die verschwenderische Bauplastik doch durch einen strammen Willen zusammengehalten werden. Ob man bei den unerschöpflich erfindungsfrohen Einzelheiten verweilt oder den perspektivischen An- und Durchblicken von außen und innen nachgeht oder die wundervollen Silhouetten der Pavillone gegen den blauen Himmel, im Licht- und Schattenspiel der Sonne prüft, immer ist das Erlebnis einzigartig und man muß auch sagen, diese Kunstgesinnung wäre ein zweitesmal zu anderen Zwecken unmöglich.

In gewissem Sinne ebenbürtig ist hier eine rein bürgerliche Schöpfung, die protestantische Frauenkirche (1726–43) des Ratszimmermeisters Georg Bähr (1666–1738). Als Predigtkirche mit fast rundem Grundriß und sieben (!) Emporenreihen ist sie nicht die glücklichste Lösung. Die Bährschüler G. Schmid in der Kreuzkirche (1769) und besonders Leonh. Prey in der großen Michaelskirche zu Hamburg (1751–62 mit E. G. Sonnin) wußten zu geben, was der Frauenkirche fehlt, mehr Raum. Eine Großtat nicht nur des Geistes, sondern auch des Willens — denn Bähr hatte hundert Widerwärtigkeiten zu überwinden — ist aber das Äußere mit der kühn und geschmeidig emportauchenden Kuppel (Abb. 536), ganz Stein, auch ein Kunstgebilde, das in der Welt nicht ein zweitesmal gedacht wurde. Dagegen hat Chiaveris kath. Hofkirche (1738–51) (Abb. 537) einen schweren Stand, innen das zerstückelte Schema der spanischen Jesuiten (s. S. 234), nichts von dem großen Einheitsraum der Süddeutschen, und in der Dekoration ganz rückständig und



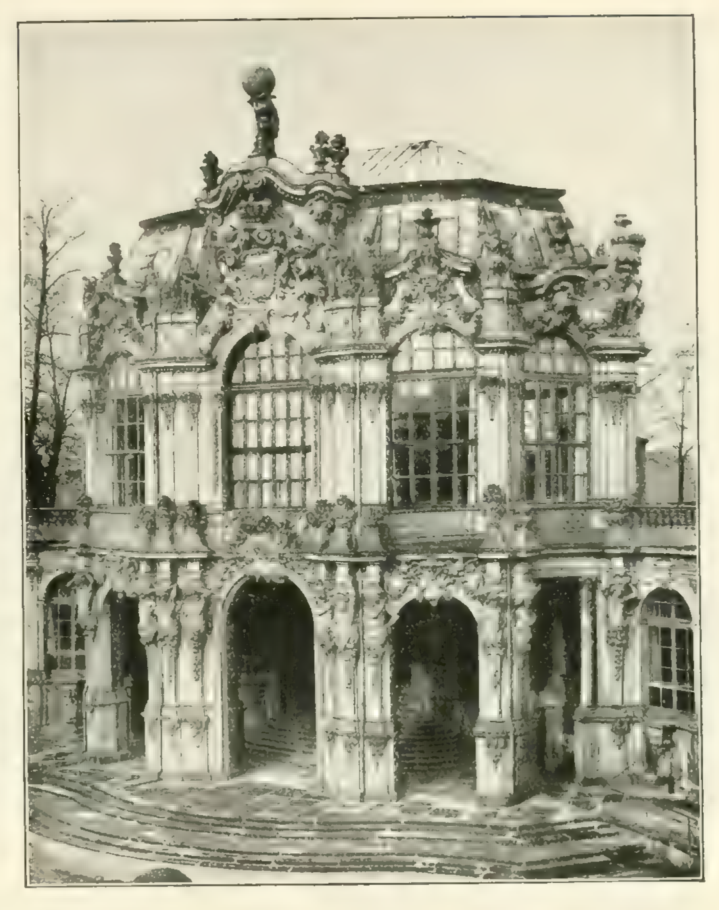
534. J. C. Schlaun, Schloß in Münster. (Neue Phot. Gesellschaft, Berlin.)

gefühllos, außen unverglichene, dachlose Geschosse und ein unzugehöriger Turm. An diesem Spätling des römischen Barock sieht man recht deutlich, wie weit die Deutschen inzwischen vorangeeilt waren. Privathäuser von Bähr und Pöppelmann vervollständigen die beiden großen Eindrücke; aber der Hof wandte sich bald entschieden vom heimischen Wesen ab und natürlich der neupariser Kunst zu, die schon seit etwa 1715 durch Zacharias Longuelune († 1748), Jean de Bodt († 1745) und Christ. Knöffel († 1752) theoretisch hartnäckig und überlegen, praktisch armselig und kraftlos vertreten wurde. Des letzteren Brühlsches Palais (1738), das 1890 abgebrochen wurde, des ersteren japanisches Palais (1715, der Hof noch von Pöppelmann) bezeugen dies. Ihr Schüler und Fortsetzer J. A. Krubsacius (1790) war die Nüchternheit selbst. So ist es gekommen, daß das Rokoko im eignen Land der Porzellane keine nennenswerte Entfaltung fand.

Das benachbarte Schlesien hat eigne Männer offenbar gar nicht hervorgebracht, sondern von Wien und Prag her (Dientzenhofer) gezehrt. Die Breslauer Jesuitenuniversität, die Klosterkirchen von Grüssau und Heinrichau sind derber und wilder selbst als der Prager Durchschnitt.

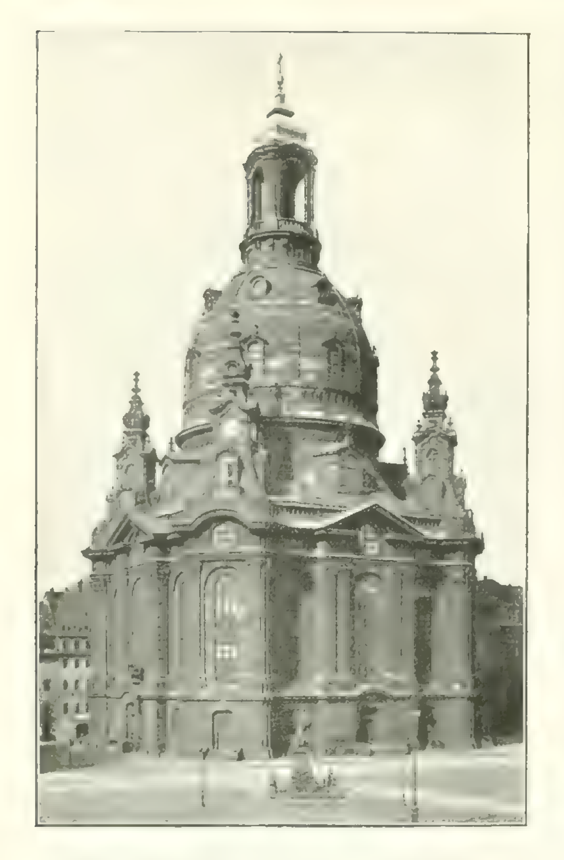
11. **Preußen.** Das arme Brandenburg erhob sich baulich unter den beiden geistesverwandten Friedrich so zukunftsfroh, daß alle späteren Hohenzollern wenigstens Paläste nicht mehr zu bauen brauchten. Und auch hier, wo die Holländer Memhardt, Smids und Nering († 1695) sich schon häuslich eingerichtet hatten, fand sich zu rechter Zeit an rechter Stelle ein Kraftmensch erster Ordnung, Andreas Schlüter (1664–1714), der erste Bildner des Jahrhunderts, der auch als Baumeister nur seine eigne selbstgeschaffene machtvolle Sprache redet. Er nahm den Plan des königlichen Schlosses gleich so großartig, als hätte er die Residenz des künftigen deutschen Kaisers in Auftrag, und was er in acht kurzen Gnadenjahren ausführen konnte, den mittleren Hof und die zugehörigen Fassaden (Abb. 538) und Treppenhäuser, das ist so dick und plastisch drangvoll empfunden, daß nicht mehr die Wand, sondern nur die vorquellenden Glieder reden. Man fühlt hier einmal, daß die antiken Formen einem starken Nordländer zur Herzenssache, zur Offenbarung von Schönheit wurden. Ebenso sprühend lebendig und vielseitig sind seine Zimmerdekorationen und der Bauschmuck des Zeughauses. Und wieder anders seine Privathäuser, die stattliche (abgebrochene) alte Post (1701) und die „Loge", die er 1712 als Landhaus, witzig und sachlich zugleich, erbaut hatte. Aber der Einsturz des Münzturms hatte ihm 1706 seine Baumeisterstelle gekostet. Sein heftigster Neider und Widersacher Eosander v. Goethe († 1729 in Dresden), der sich durch eine tändelnd prunkvolle aber oft leere Manier in die Hofgunst eingeschmeichelt hatte — sein Werk ist das Schlößchen Monbijou 1706, ehemals noch mehr als heute ein Gartenkleinod der beginnenden Großstadt —

wußte nichts Besseres, als die Formen des Gewaltigen an der Fortsetzung des Schloßbaues beizubehalten. Sein Eignes, das Westportal in Form des Severusbogens ist bei allem Aufwand schwächlich und stillos. Nur mit besonderer Aufmerksamkeit erkennt man das Motiv. An dem Zeughaus (1694—1706) wurde viel geplant (von Nering, Blondel u. a.) bis Joh. de Bodt (aus Paris) mit Schlüters Hilfe die schöne Form fand, welche dem Arsenal preußischen Waffen- und Kriegsruhmes so wohl ansteht. Neben dem Schloß macht es noch heute die stärkste Note des alten Berlin.



535. D. Pöppelmann, Westlicher Pavillon des Zwingers in Dresden.

Unter dem Soldatenkönig ward sogleich aller Prunk eingestellt. Doch sind grade unter seinem sparsamen Regiment Potsdam und Berlin in jener schlicht holländischen Art, die der König liebte, aufgeblüht; die meisten Adelshäuser der Wilhelmstraße und viele Kirchen entstammen dieser Zeit. Der Große Friedrich nahm nach der eigenartigen hohenzollernschen Erbfolge der Gesinnung die Überlieferung seines Großvaters wieder auf, auch die Vorliebe für das Französische, und er fand in der ersten Zeit seiner Regierung einen gewandten Schlesier, der dies machen konnte, G. W. v. Knobelsdorff (1699—1753), nämlich nach außen eine reinere, fast klassizistische Form, im Innern aber ein leichtes, sprudelndes und frisch naturalistisches Rokoko. Das Schlößchen in Rheinsberg (1737), das Opernhaus in Berlin (1741—43), das den Charakter eines „Apollotempels" auch äußerlich vollkommen vertritt, und des Königs persönliches Haus Sanssouci (1745—47), das Stadtschloß in Potsdam (1745—51) sind die gemeinsamen Schöpfungen. Als Kulturerscheinung steht Sanssouci weit voran. Welch ein Abstand zu Versailles oder Würzburg! Mehr als dies eingeschossige Schlößchen bedurfte der größte Monarch des Jahrhunderts nicht, und doch ist in der äußersten Beschränkung alles königlich, die glänzende Flucht der hohen und weiten Zimmer und die strotzende äußere Haut (Abb. 539), die offenbar vom Dresdner Zwinger eingegeben ist. Die freudigsten Ausstattungen lieferte Knobelsdorff übrigens erst im Charlottenburger Schloß. Aber des großen Königs Mißgeschick war, daß er in seinem Eigensinn und Besserwissen starke Talente nicht gut ertrug. Ein gefügiger Holländer, Joh. Boumann d. Ae. († 1776), dessen nüchterne Art man am Palais des Prinzen Heinrich, der jetzigen Universität (1748) erkennt, und ein Rheinländer, Carl von Gontard (1738—1802), den er von seiner Bayreuther Schwester (1765) übernommen hatte



536. G. Bähr, Die Frauenkirche in Dresden.



537. Chiavari, Die katholische Hofkirche in Dresden.

und gleich mit dem Freundschaftstempel in Sanssouci zu deren Andenken betraute, dienten ihm gefügsamer. Gontard hatte von Bayreuth her ein sonderliches Genie für Kulissenkunst mitgebracht. Die Kuppelumhüllung der beiden Kirchen auf dem Gendarmenmarkt (nach Piazza del Popolo in Rom) und die „Kolonnaden" an der Mohren-, Spittel- und Königsbrücke in Berlin und die Communs am Neuen Palais in Potsdam (Abb. 540) sind sein Werk. Aber mit den Jahren ward der König immer mehr sein eigner, sparsamer, bald rückständiger Architekt; nach holländischen Reiseeindrücken (s. S. 277) ließ er das Neue Palais (Friedrichskron) in Potsdam, nach Kupferstichen die Stadthäuser seiner guten Bürger und beispielsweise auch die Bibliothek in Berlin (1774—80) bauen, wofür ihm ein geschwungener Fassadenentwurf Fischer von Erlachs für die Wiener Hofburg in die Hände fiel. Diese „Büchertommode" hat lange Zeit allen Spott und Abscheu der Klassizisten auf sich gesammelt. In Wahrheit ist sie wenigstens malerisch und in der kühleren Umgebung ein prachtvoller Eindruck, worin jedes gebildete Auge die „Klaue des Löwen" durchfühlen wird, die famose Wiener Note, die hier ganz verspätet und zufällig angeschlagen ward.

12. **Park- und Gartenkunst.** Ohne den zugehörigen Rahmen sind barocke Schöpfungen nicht zu begreifen, weil im Bauprogramm die Augenführung des Ankömmlings auf die Architektur hin und umgekehrt vom Bau aus die Sehlinien in die Natur und die Ferne eine wichtige Rolle spielen. Nun sind freilich die ursprünglichen Zustände fast überall durch natürliche Verwilderung oder spätere Eingriffe stark verwischt. Denn der anfänglich herrschende italienische Stil, der auf kleinem Raum mit steigendem oder fallendem Gelände, Terrassen, Wasserfällen, Grotten, Kas-



538. A. Schlüter, Vom Hof des Schlosses in Berlin.

kaden, Vexierwässern, kuriösen „Erfindungen“ und wechselnder Bepflanzung arbeitete, wurde durch das Versailler Vorbild (s. S. 260) verdrängt und dies wieder durch den „englischen Naturpark.“ Man muß also meist zu alten Plänen und Beschreibungen greifen, um eine richtige Vorstellung zu gewinnen. So hatten sich, um nur ein Beispiel zu erwähnen, die Fürstbischöfe von Bamberg um das Schlößchen Seehof eine der schönsten Parkanlagen geschaffen, worin alle Reize von Kunst und Natur und alle Spielereien der Zeit gesammelt waren. Da gab es ein entzückendes Blumenparterre, das mit 400 Glaskugeln geschmückt war, kleine, gebrochene Laubgänge, die sich zu einem Labyrinth verknoteten, ein Naturtheater mit drei Bühnenstraßen, deren Kulissen von verschnittenen Buchsbaumhecken gebildet wurden, eine Orangerie, ein Opernhaus, eine „Kolonnade“, eine Riesenkaskade, wozu das Wasser (1771) durch einen langen Stollen hergeführt war; hunderte von Gruppen, Bildsäulen, Urnen, die der genial-phantastische Ferdinand Diez mit einem ganzen Stab von Bildhauern geschaffen hatte. Dies alles wurde um 1810 verschleudert und der Park großenteils in Ackerland verwandelt.

Großartiger selbst als irgendwo in Italien war der Karlsberg (Wilhelmshöhe) bei Kassel von Guerniero nach italienischer Manier angelegt. Oben ein kyklopisches Wasserschloß, das Oktogon, von einer riesenhaften Vergrößerung des farnesischen Herkules bekrönt; von hier stürzt ein dreifacher Wasserfall in einer nahezu 1000 m langen Kaskade in mehreren Absätzen, Sammel-



539. W. v. Knobelsdorff, Schloß Sanssouci. Potsdam.



540. C. v. Gontard, Die Communs am Neuen Palais zu Potsdam.

bassins und Vexierwässern zur Neptunsgrotte nieder, „vielleicht das Grandioseste überhaupt, was irgendwo der Barockstil in der Verbindung von Architektur und Landschaft gewagt hat."

Das treueste Beispiel des französischen Stils finden wir in Schwetzingen, wo die Lage in der Ebene entgegenkam und der Hofgärtner Aug. Petri (seit 1748) genau auf den Geist von Versailles einzugehen wußte: „Wenige Motive, aber weit und groß." Zunächst am Schloß der „Zirkel" und ein großes Becken, dann eine majestätische Allee mit Ausblicken auf die fernen Berge, seitlich dichtbelaubte Gänge in Sternmustern. Später (nach 1770) setzte zu beiden Seiten die Verengländerung an und die Verwachsung hat auch hier den strengen Scherenstil überwuchert. Dieser hat sich bei kleinerem Maßstab sehr gut in Herrenhausen bei Hannover erhalten, wo ein großes Blumenparterre von steifen, gradlinigen Laubmauern und Gängen umgeben ist. Auch die Anlagen von Schleißheim und Nymphenburg und der königliche Garten in Oliva kommen Versailles sehr nahe. In Schönbrunn nötigte das Gelände zu einer Umkehrung der Lage. Das Schloß liegt in der Tiefe; das Parterre, von majestätischen Weißbuchenmauern eingefaßt, zieht sich bis an den Fuß des Hügels und endet mit einem phantastischen Wasserschloß. Darüber steigt die große Avenue als breite Bergwiese hinauf, auf der Höhe abgeschlossen durch die Gloriette (1775), die nun erst den großen Blick gewährt.

Das natursüchtige und empfindsame Rokoko brachte auch in der Gartenkunst eine merkliche Wendung zum Zierlichen und Spielerischen. Die beste Vorstellung bietet die Eremitage bei Bayreuth seit 1715, wo der Markgraf mit den Seinen als Einsiedler hauste, seit 1736 von der Markgräfin Wilhelmine, der Schwester Friedrichs d. Gr. weiter ausgebaut und mit witzigen oder empfindsamen Einfällen belebt, welche indes die freie Waldnatur des Parkes nicht stören. Noch bezeichnender ist eine andere Schöpfung derselben Fürstin, Sanspareil b. Wernitz, wo 1745 in einem Wäldchen mit malerischen Felsgebilden die Szenerie von Fénélons Telemach hergestellt war. Andersartig erscheint der Park von Veitshöchheim bei Würzburg seit 1763; Abb. 541), streng geometrisch in drei Zonen geteilt, die erste als Blumenparterre mit Teichen, die zweite als „Boskett" mit überwölbten Laubgängen, die dritte als Fichtenhain mit Naturtheater, Irrgarten, Lindenkabinett, alles belebt mit einer graziösen Fülle mythologischer und symbolischer Plastik (Götterbad, Berg Helikon usw.) und kleinen, bedeutungsvollen Häuschen.

Der Grundgedanke des „englischen Gartens", die unberührte Wald- und Wiesennatur als Park zu genießen, kam nach Deutschland erst in der Verballhornung, die er durch Chambers



541. Veitshöchheim. Schloßgarten. Der große See mit dem Helikon.

Chinoiserien erhalten hatte. Und wo man die Naturreize, gekrümmte Wasserläufe, Felsen, Höhlen, womöglich auch „Urwald“ erst künstlich — oft auf kleinstem Raum — schaffen mußte, ergab sich eine größere Unnatur, die durch Überfüllung mit Ruinen, Brücken, chinesischen Hütten, Borkenhäuschen, Parasols, gefühlvollen Denkmälern und dergleichen Spielereien noch erhöht wurde. Die Gärten von Rheinsberg, Wörlitz, Bellevue bei Berlin waren einst reich daran. Der reine Naturpark verlangte großen Raum, gewisse natürliche Hilfsmittel und schlichten Natursinn, wie sie die beiden Skell in Schwetzingen, Aschaffenburg und München (englischer Garten), auch Goethe bei der Anlage des Weimarer Parkes bewahrten.

2. Die Bildnerei.



542. Die Luft, im Schloßgarten zu Bruchsal.

Der Stil Berninis drang mit den bauenden und stuckierenden Italienern widerstandslos in Deutschland ein, und der Massenverbrauch, den die Bau- und Gartenkunst mit sich brachte, diente nicht zu seiner Verfeinerung. Es ist wahr, das meiste zumal in den katholischen Kirchenausstattungen ist mit einer leichtfertigen Handgelenkigkeit hingeschleudert. Aber nimmt man die Leistungen als das, was sie sein wollen, als Dekorationen, so hat die barocke Plastik auch ihre großen Tugenden. Ausgezeichnet ist fast immer die Einfühlung in den Raum, die Haltung gegen Licht, Sonne, Himmel, Laubgrün und Wasser. Die satten, dicken Formen, diese bauschigen Gewänder und Wolkenballen lassen sich nicht aufzehren weder von Baulinien noch von Lichtströmen. Grade die öffentlichen Denkmäler, Brunnen, Nepomuk-, Pest- und Mariensäulen, Brückenheilige, Kalvarienberge, der Statuenschmuck der Gärten mit ihren bewegten Raptusgruppen, ihren Sinnbildereien (Jahreszeiten, Monatsarbeiten, Erdteile, Elemente (Abb. 542), Tugenden), ihren neckischen Brunnen- und Wasservölkchen gehören auf Fernwirkung angesehen zum Besten, was wir haben. Selbst Urnen, Trophäen, Torpfeiler haben ihre eigne Fülle und Wucht des Daseins, von dem eigentlichen Bauschmuck, den Hermen,



543. Mattielli, Springbrunnen in Schönbrunn bei Wien.



544. Ant. Corradini, Die Zeit enthüllt die Wahrheit. Dresden.

Atlanten, Masken, Nischen, Giebel- und Dachfiguren nicht zu reden, welche untrennbar zur Erscheinung des Barock gehören.

1. **Sachsen.** Wie bei der Baukunst wiederholt sich die Erscheinung, daß den italienischen Lehrmeistern frühzeitig schon die Deutschen nacheiferten. Aber die großen Talente sind hier viel sparsamer, Süd- und Westdeutschland fast ganz davon entblößt. In Dresden waren die Italiener, Ant. Corradini (Abb. 544) und Pietro Balestra mit dem Schmuck des „großen Gartens" beschäftigt, als sich 1680 zu ihnen ein kräftiger, in Wien und Rom gebildeter Oberbayer Balthasar Permoser († 1732) gesellte, dem wir den üppigen Bauschmuck des Zwingers, mehrere Grabmäler, darunter sein eignes, eine Kreuzigung auf dem katholischen Friedhof (Abb. 547) und manche ausdrucksvolle Elfenbeine verdanken. Aber nach ihm kam wieder ein



545. J. P. Wagner, Der Winter, Würzburg.



546. R. Donner, Fürsichtigkeit vom Neumarktbrunnen in Wien



Krinolinengruppe aus Meißner Porzellan.

Dresden, Johanneum.

Förster & Borries, Zwickau

Italiener Lorenzo Mattielli († 1748) zu Wort, der seit 1714 in Wien an den Bauten Fischers u. a. mitgewirkt hatte (Abb. 543) und seit 1738 den Bauschmuck der katholischen Hofkirche besorgte, nebenbei aber auch einige der schönsten Brunnenwerke schuf, den figurenreichen Neptunsbrunnen für das Palais Marcolini, jetzt im Friedrichstadter Krankenhaus, den Neptuns- und den Amphitritebrunnen (Abb. 548) des Brühlschen Palais, jetzt im Ständehaus. Man muß zugestehen, was schon Winkelmann rühmte, daß seine Formen edler, namentlich sein Gewand vornehmer, klassischer ist, als man im Durchschnitt findet. Ihm folgte ein Sachse, Gottfr. Knöffler († 1785), der Günstling des Grafen Brühl, dessen Hauptarbeiten 1759 mit dem Brühlschen Belvedere von Friedrich d. Gr. zerstört wurden. Er war besonders berühmt durch seine Kindergestalten, von denen man noch einige an Brunnenwerken und sonst (im Brühlschen Garten, im Taschenbergpalais) bewundern kann. Der europäische Ruf Dresdens sollte aber nicht in der großen Plastik, sondern in den Kleinkünsten liegen. Schon August der Starke bekundete diesen Zug durch eine bis dahin unerhörte Verschwendung in Goldarbeiten, wie sie vor allem sein Hofjuwelier Melchior Dinglinger († 1731) hervorzauberte, durchaus barocke Prunkgeräte, Schaustücke und elegante Spielereien wie den Hof des Großmogul, die heute den Schatz des „Grünen Gewölbes" bilden. Die Erfindung des Porzellans (1709 durch Joh. Gottfr. Boettcher) setzte einen Künstler, Joachim Kändler († 1775) in sein Element, der die prickelnde, tändelnde, anmutige und galante Lebenslust des Rokoko plastisch so treffsicher zu verkörpern verstand, wie es malerisch die Franzosen verstanden. Mit sprudelnder Erfindungslust schuf er jene ungezählten Gruppen und Figuren von zärtlichen, verliebten Herren und Damen, von süßen Schäfern und Schäferinnen, in denen uns heute das 18. Jahrhundert vor allem lebendig ist (Taf. XX). Wo man irgend Porzellan oder Biskuit zu machen lernte, ahmte man die „Meißner Figuren" nach. Unnachahmlich blieben allerdings seine wahrhaft einzigen Schöpfungen, die herrlichen lebensgroßen Vögel, Affen und Hunde, die man nur in den wenigen Stücken der Dresdner Porzellansammlung bewundern kann.



547. Balth. Permoser, Grabmal in Dresden.



548. Mattielli, Amphitritebrunnen. Dresden.

2. **Andreas Schlüter** in Berlin ist es, der im ganzen Norden Bernini ungefähr die Wage hält, weniger durch die Masse als durch die Tiefe und Kraft seiner Werke. Das erste ist zugleich sein größtes, das Denkmal des Großen Kurfürsten auf der langen Brücke (Abb. 549), 1697 begonnen, von Jacobi meisterhaft gegossen, 1703 enthüllt, die gefesselten Sklaven erst 1708. Echt barock ist die Einkleidung, die Cäsarentracht mit der Perücke, die Formenfülle, der weiche, lebendige Kontur von allen Seiten. Selbst Rauchs „alter Fritz" erscheint hart



549. Andreas Schlüter, Denkmal des Großen Kurfürsten. Berlin.

dagegen. Aber von unvergänglicher Majestät ist der künstlerische Gehalt, oben der wahre Held in seiner gesammelten, ruhigen und doch vorstürmenden Kraft, unten als Gegensatz die unruhige aber ohnmächtige Bewegung der Sklaven. Seit Verrocchios Gattamelata in Venedig war etwas Ähnliches nicht mehr entstanden und von den neueren so zahlreichen Reiterdenkmälern reicht auch keins entfernt an den Kurfürsten Schlüters. Im Bauschmuck des Zeughauses hatte er Gelegenheit, den Gedanken des Heldentums weiterzuspinnen. Aber während er außen nach dem üblichen Schema die Siegesfreude, die stolze Victoria, die blasende Fama darstellte, hatte er den Mut, innen im Lichthof sozusagen die Kehrseite des Kriegs in den Masken sterbender Krieger zu zeigen. Hier ist der „Geist des Laokoon" wieder erwacht und fortgebildet, Grimm, Haß, Wut und Gier des Kampfes, Grauen, Schrecken und sanfte Erlösung des Todes. Die übrigen Werke — Grabmäler, Prachtsärge, die Kanzel der Marienkirche — sind stärker in barocke Umhüllung eingekleidet.

3. **Würzburg.** Den richtigen, flüchtigen Werkstattbetrieb wird man etwa in Würzburg finden. Hier lieferte ein Holländer, Jacob v. d. Auvera († 1760) mit zwei Söhnen den riesigen Bauschmuck der Residenz und der Kirchen, Brunnen, Grabmäler, Kanzeln mit einer erstaunlichen und meist recht anmutigen Figurenfülle. Aber durch Vielgeschäftigkeit überragte ihn noch Joh. Peter Wagner (1730—1809), der neben 100 Altären die 14 Stationen am Weg zum Käppele, den Schmuck des Hofgartens mit den berühmten Zweikindergruppen und vieles für Veitshöchheim schuf. Hier ist wohl das Rokoko in seiner heitersten Lust zu finden. Neben der antiken Welt sind drollig maskierte Kindergruppen, Schäfer- und Tänzerpaare in Kändlers Porzellanstil (Abb. 545), Tierfabeln, vermummte Götter und Sphinxe ausgeführt mit einem Humor, der sonst ziemlich selten ist.

4. **Österreich.** In Prag ist dagegen ein ganz schwülstiges und streng kirchliches Barock zu Hause, das wesentlich durch die beiden Brokoff beherrscht wird, den Vater Johann († 1718),

dem wir in der Hauptsache die Statuen der Nepomukbrücke (Abb. 550) verdanken, und den Sohn Ferdinand Maximilian († 1731), der im Bauschmuck der Kirchen und Paläste, in Grabmälern, Denksäulen und Heiligenbildern unendlich fruchtbar war, auch außerhalb Böhmens, in Breslau und Wien. Es ist interessant, wie ihm unter den Händen die Formen immer wilder, aufgeregter, zügelloser werden. Umgekehrt strebte der große Wiener Bildhauer Raphael Donner († 1741) mit Bewußtsein einer verfeinerten Eleganz im Sinne der Franzosen zu. Seine frühen Arbeiten, wie die Marmorstatuen im Schloß Mirabell (s. S. 332), die reiche Ausstattung der Martinskirche in Preßburg, die Apotheose Karls VI. im Belvedere sind immerhin auch nach Stoff und Inhalt noch reichlich barock; erst in seinen letzten Brunnenwerken, dem Wandbrunnen im Wiener Rathaus (1740) und dem großen Freibrunnen auf dem Neumarkt (1739; Abb. 546) erreicht er eine anmutige, stillere Schönheit und einen reinen Linienfluß, der die entschiedene Abwendung von der barocken Kraftsprache, die Richtung auf Canova andeutet. Sein früher Tod war für die deutsche Entwicklung ein großer Verlust.



550. Brokoff, Der hl. Nepomuk auf der Prager Brücke.

3. Die Malerei.

1. **Elsheimer.** Die völlige Verödung der deutschen Malerei seit Cranachs Tode währt durch das ganze 17. Jahrhundert. Die wenigen Talente von Bedeutung wurden durch das reiche Kunstleben der Niederlande und Italiens angezogen und dem Vaterlande entfremdet. Dafür strömten ganze Scharen von Malern zweiten und dritten Ranges von dorther, später auch von Frankreich ein, um Kirchen und Paläste mit ihren glatten und manierierten Bildern zu füllen. Der einzige Sohn, der dem Vaterlande draußen Ehre gemacht hat, war Adam Elsheimer aus Frankfurt a. M. (1578—1610). Er fand 1598 seine zweite Heimat in Rom und vollendete hier rasch seinen eigenartigen Stil, der durch seinen Lehrer Philipp Uffenbach auf Grünewald (s. S. 162) zurückführt und ebenso auf Claude Lorrain (s. S. 272) wie auf die Holländer Teniers, Lastman,



551. Adam Elsheimer, Flucht nach Ägypten. Dresden.

Poelenburgh weiterwirkt. Er malte nämlich biblische und mythologische Sachen in komponierter, sonnendurchleuchteter Landschaft oder in helldunklen Innenräumen, auch Nachtstücke wie den Brand Trojas, die Flucht nach Ägypten im Mondschein, wobei er immer ein feines Verhältnis der Figuren zum Raum, eine überzeugende Gliederung und Zusammenfassung der Landschaft durch die Beleuchtung, der Innenräume durch ein warmes Helldunkel fand und die schon an sich weiche Zeichnung durch eine fette Schmelzfarbe versüßte. Die landschaftlichen Motive suchte er sich in der römischen Campagna und den Bergen (Abb. 551). Seine Auffassung und Schilderung ist aber weniger heroisch als gemütlich und anheimelnd, so daß er als Deutscher immer kenntlich bleibt und eben dadurch auf die Nordländer eine starke Wirkung übte.

2. **Die barocken Freskomaler.** Mit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts setzt die Epoche der großen Freskanten ein, die künstlerisch wenig bedeuten, da sie inhaltlich und formell über die Nachahmung des gefeierten Pater Pozzo (s. S. 196) nicht hinauskamen, mit ihren riesigen Decken- und Kuppelgemälden in famoser, fast unverwüstlicher Technik aber doch zur Stimmung der barocken Räume ganz wesentlich beitragen. Karl Loth aus München (Abb. 552) zog in Venedig eine ganze Generation derselben heran, darunter die bedeutendsten, Joh. Fr. Rottmayr aus Laufen († 1730), und Peter Strudl aus Tirol († 1714). Rottmayr wirkte in unglaublicher Vielgeschäftigkeit in Wien, Salzburg, Prag und Breslau. Zu seinen besten Schöpfungen, die durch schwungvolle Komposition und heitre helle Farbe ausgezeichnet sind, gehören die Decken im Schloß zu Pommersfelden, im alten Rathaus, im Palais Liechtenstein zu Wien. Strudl dagegen, in seinen Werken trübfarbig und gedankenleer, hat sich durch Erziehung einer jüngeren Generation verdient gemacht. Michelangelo Unterberger († 1758), Paul Troger († 1771), der die Bibliothek in Zwettl ausmalte und im Refektorium zu Altenburg einen Sonnenaufgang von 160 qm bemalter Fläche schuf, Daniel Gran († 1747), der in Wiener Schlössern vielbewunderte

Fresken, M. Joh. Schmidt, der Kremser Schmidt genannt († 1801), in Stein N.-Ö. ansässig, der mit einer gewissen tölpelhaften Naturfrische gegen 1000 Altarbilder malte und zahlreiche Kirchen im Wiener Waldviertel mit Fresken schmückte, Franz Maulpertsch vom Bodensee († 1796), der Freskant der Piaristenkirche in Wien, und Martin Knoller († 1804), der sich in Tirol und Oberbayern, z. B. in Ettal, mit mächtigen Fresken verewigte.



552. Joh. C. Loth, Der Tod des Orion. Amsterdam.

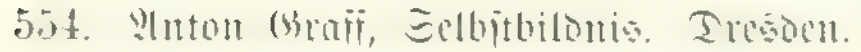
Für Bayern sind die Brüder Asam, besonders Damian, bestimmend mit ihrer allgegenwärtigen, erfindungsreichen und rein kulissenartigen Schnellmalerei. Neben ihnen und ihren oft so schluderhaften Schülern bewährten noch immer Italiener wie C. Carlone (in Ludwigsburg) und Tiepolo (in Würzburg) die bessere italienische Schulung und Farbenkunst. In den Rheinlanden ist J. K. Seekatz und Januarius Zick, im protestantischen Norddeutschland eine Schar geringer Holländer tätig gewesen, bis Friedrich d. Gr. die Franzosen Ant. Pesne und Nic. Lesueur einführte. Man kann darüber in einer allgemeinen Geschichte der Kunst nur andeutend sprechen, weil fast überall mit den gleichen Ausdrucksmitteln und den gleichen blühenden Farben die gleichen Gegenstände gemacht wurden. Und vor dem einzigen Tiepolo verblaßt doch der ganze Schwarm. Als einen Ausläufer der letzten geleckten Holländer kann man den Hamburger Balthasar Denner († 1749) nennen. Er ist ausschließlich Bildnismaler und gibt die Erscheinungen mit einer fabelhaften Eindringlichkeit, ältere Leute zumal mit allen Runzeln, Warzen, Fältchen, Härchen. Leider verdirbt er sich die Wirkung durch eine porzellanhafte Glätte und eine manierierte, geisterhafte Rosigkeit, die er ohne Unterschied seinen Gesichtern aufhaucht.



553. D. Chodowiecki, Die Brautwerbung aus Vossens Louise.

3. **Zopf und Klassizismus.** Wenn Deutschland zur liederlichen Rokokomalerei aus Eignem fast nichts beigetragen hat, so ist es recht eigentlich der Träger jener (literarischen) Bewegung geworden, die zur Überwindung des Rokoko und letzten Endes zur Zerstörung der bisher geltenden Malkultur geführt hat. Die Ideen der Aufklärung, des nüchternen Bürgerverstands, wie ihn Nicolai in Berlin predigte, und die Natursucht der Sturm- und Drangzeit verschwisterten sich mit dem Evangelium der einzigen, nachahmenswerten griechischen Schönheit, das Joh. Winkelmann begeistert verkündigte. Aber was der Dichtung zum höchsten Gewinn ausschlug, ward der Malerei





554. Anton Graff, Selbstbildnis. Dresden.



555. Angelika Kauffmann, Vestalin. Dresden.

verderblich. Die Wendung zur nüchternsten zopfigsten Bravheit nahmen die beiden einheimischen Maler Chodowiecki und Graff. Der „wackere" Daniel Chodowiecki († 1801) aus Danzig in Berlin hat nur wenig gemalt, dafür aber in zahlreichen Stichen, Buchillustrationen und Zeichnungen einen treuen Zeitspiegel des verzopften und französierten Berliner Bürgertums geschaffen. Das Familien-, Kinder- und Soldatenleben liegt ihm am besten. Die rührsamen oder lehrhaften Schöpfungen unserer Frühklassiker, Gellerts Fabeln, Vossens Louise (Abb. 553), Goethes Werther und Lessings Minna haben wir mit seinen Augen zu sehen gelernt, so wenig auch sein nüchterner Verstand in den Geist der Dichter einzudringen vermochte. In den kleinen Kupferstichen der Almanache und Taschenbücher, in größeren Folgen nach Hogarths Manier (Leben einer Buhlschwester, eines Liederlichen, Heiratsanträge, Totentänze, brandenburgische Kriegsszenen), in Lavaters Fragmenten und Basedows Elementarwerk hat er den Faden spießbürgerlicher Daseinsschilderung weiter gesponnen. Das Beste sind die Zeichnungen zur „Reise nach Danzig" (1773). Aber was er außerhalb seines engen Kreises unternahm, mißlang ihm gründlich. Und Adolph Menzel zeigte später, daß auch das friderizianische Zeitalter mit größeren Augen gesehen werden konnte.

Anton Graff († 1813) aus Winterthur in Dresden ist uns wert als Bildnismaler des gleichen Zeitraums. Das geistig bewegte, fast das ganze literarische Deutschland hat ihm gesessen. Und er gibt die Männer, so gut er kann, aus ihrem geistigen Wesen heraus und mit der letzten Farbenkraft, die mit ihm abstarb, gesunde Gesichter, neckische kleine Haarbeutel, bunte Samtröcke. Am besten ist ihm sein eignes Bildnis in ganzer Figur gelungen (Abb. 554).

Der andere, klassizistische Ausgang verkörpert sich in Mengs und Angelika Kauffmann, die beide dem Vaterland entfremdet in Rom ihre zweite Heimat fanden. Anton Raphael Mengs aus Dresden (1728–79) wurde von seinem Vater zum frühreifen Wunderknaben gedrillt und im Alter von 13 Jahren nach Rom verpflanzt. Aus Erziehung und Überzeugung Eklektiker strebte er von der letzten barocken Verwilderung zu Raffael zurück und weiter zur Antike, worin ihn der vertraute Umgang mit Winkelmann (seit 1755) bestärkte. Für die „Reinigung des Freskos" war das Decken-



Christian Ludwig von Hagedorn.

Von Anton Graff. Leipzig, Universitätsbibliothek.



556. A. R. Mengs, Der Parnaß. Deckengemälde in der Villa Albani. Rom.

gemälde in S. Eusebio mit der Verklärung des Titelheiligen das erste Manifest, das zweite (1761) der Parnaß in Villa Albani (Abb. 556). Den Beifall, der durch ganz Europa dröhnte und Mengs zum Führer der ersehnten Neukunst machte, verstehen wir heute nicht mehr. Der Parnaß ist eine kalte Zusammenstellung bemalter Gipsfiguren, ohne Luft, ohne Stimmung, in harten, brenstigen Farben. Aber mit den höchsten Ehren ward Mengs als Hofmaler erst nach Neapel, dann nach Madrid berufen, wo er mit Unterbrechung 1761–75 Deckenbilder und Kirchenstücke gleichen Stils, sowie zahlreiche Bildnisse arbeitete. Körperlich gebrochen kehrte er nach Rom zurück, fieberhaft tätig bis an sein frühes Ende. Daß er in seinen letzten Werken Raffael nahe kam bis auf eine störende, überlegte Gedankenhaftigkeit, ist das beste, was man zu seinem Ruhme sagen konnte. Sein großes, aufrichtiges Streben nach reiner Schönheit und monumentaler Würde der Malerei wird ihm unvergessen bleiben.

Schicksalsähnlich war ihm die Schweizerin Angelika Kauffmann aus Chur (1741–1807), auch ein frühreifes Wunderkind und von ihrem Vater 1763 nach Rom gebracht, wohin sie nach 15jährigem Londoner Aufenthalt 1782 endgültig zurückkehrte. Fürsten, Dichter, Gelehrte haben ihrer Schönheit, Anmut und ihrem außerordentlichen Talent gehuldigt und sie hat sich redlich bemüht, die Ideale ihrer Zeit, Winkelmannsches Griechentum, rauhe Römertugenden und selbst altdeutsche Heldenhaftigkeit zu bezwingen. Diese schwächlichen, verblasenen Sachen sind vergessen. Aber ihre Bildnisse, zumal ihre Frauenbildnisse und bildnisähnlichen Geschöpfe, wie die Vestalin (Abb. 555) und die verlassene Ariadne in Dresden, denen sie ihre eigne zarte und empfindsame Seele einhauchte, sind noch lebendig, nicht durch das Neue, was die römischen Schöngeister lehrten, sondern durch den malerischen, freilich sehr verdünnten Reiz des Rokoko, der darin ausklingt. Die fröhliche Herrschaft der Farbenkunst, der tonigen Stimmungsmalerei, selbst der technischen Geschicklichkeit, war endgültig vorbei.



557. W. Chambers, Somerset House in London.

F. England.

1. Die Baukunst.

1. **Barock und Klassizismus.** Nur durch eine feine Linie ist das englische Barock von der palladianischen Renaissance Chr. Wrens getrennt, und der Unterschied beruht eigentlich nur auf dem dilettierenden Überschwang eines jüngeren Zeitgenossen: John Vanbrugh (1666—1726), dem die Majestat von Versailles in den Kopf gestiegen war. Gleichgültig gegen die Bequemlichkeit und innere Schönheit der Räume, flüchtig, wahllos und keck in den Stilarten und der Durchbildung der Ziermittel suchte er durch eine gewaltige äußere Aufmachung zu imponieren. Dies gelang ihm in seinen Hauptwerken, Howard Castle (1762) mit einer riesigen Gartenfront, Blenheim Castle bei Oxford (1714), dem Geschenk des Volkes an Marlborough, den Helden des spanischen Erbfolgekrieges, wo eine wahre Kulissenarchitektur aller möglichen Motive um den großen Hof gestellt ist. Im übrigen war gerade der Hausbau zur Zeit der Königin Anna (1702—14) (Queen Anna style) durch Einfachheit und Freiheit ausgezeichnet und lieferte der Erneuerung der Baukunst im 19. Jahrhundert wertvolle Muster. Und die lauter als anderswo predigenden Theoretiker wie Colin Campell († 1729) mit dem „Vitruvius Brittanicus" forderten einstimmig die Rückkehr zu Palladio und der Antike, so daß nicht nur für bedeutende, sondern auch für kleine und kleinste Gebäude die „große Ordnung", womöglich auch eine Tempelvorhalle fast zur Regel ward. James Gibbs († 1754), der Schöpfer der kreisrunden, kuppelgekrönten Radcliffe-Bibliothek in Oxford, Georg Dance († 1768), der Meister von Mansion House in London, und William Kent († 1748), der in Holtham House, Norfolkshire, einen neuen Schloßtyp mit getrennten Eckpavillons schuf und den englischen Gartenstil wissenschaftlich begründete, waren ganz in diesem Sinne tätig. Und ihnen schließt sich im wesentlichen auch noch der weitgereiste, selbst mit China bekannte William Chambers (1727—96) mit der endlosen, wechselvoll, aber doch ganz palladianisch gegliederten Fassade von Somerset House in London an (Abb. 557). So selbstbewußt vertrauten die englischen Architekten auf die alleinseligmachende Kraft des großen Vicentiners, daß das gefällige Rokoko auch in der Innenkunst überhaupt keine Stätte fand, sondern, vorbereitet durch die Aufnahme-


558. Wedgwood-Gefäß.

werke des reinen Gräzismus in Italien, Griechenland und Syrien, um 1750 gleich ein entschiedener Klassizismus Platz griff. Die Brüder Robert James († 1794) und Adam († 1792), triumphierten also mit streng dorischen und ionischen Fassaden und Giebelhallen und machten sich für die Innenkunst einen im ganzen gefälligen und zierlichen Dekorationsstil aus antiken Formenelementen zurecht.

2. Der **englische Gartenstil** ist im Grunde keine Kunstschöpfung, sondern nur die Anerkennung der selbstgewachsenen Natur. Denn bei der ausgesprochenen Vorliebe der Engländer für alles freie Naturleben und das Wohnen im eignen Heim fern von der Welt handelte es sich für die Baumeister nicht darum, einen Park für das Haus zu schaffen, sondern das Haus an günstigster Stelle in die unbeschnittene Natur hineinzusetzen, wobei aber der dicht am Haus liegende, streng französisch oder holländisch angelegte Zier- und Gemüsegarten selbstverständliche Begleiterscheinung ist. Der Ausblick auf Wiesen und Bäume, Bachläufe und Hügel, der freie Zutritt von Luft und Sonne waren das durchaus gesunde Bedürfnis. Die Gefahr, welche darin lag, auf kleinem Raum die fehlenden Naturdinge zu schaffen und zusammenzudrängen, haben wir schon oben angedeutet. Es kam hinzu, daß den Späteren die einfache Natur zu leer erschien, und Chambers half damit nach, daß er nach dem Muster chinesischer Gärten, Tempel, Knüppelbrücken, Pagoden, künstliche Ruinen, Felsblöcke und verdorrte Bäume als Anregungsmittel der Stimmung einsetzte.

2. Die Bildnerei.

Es wäre von der Bildnerei des Inselreichs in zwei Jahrhunderten nicht zu reden, wenn nicht Josiah Wedgwood in seiner Steingutfabrik Etruria in Staffordshire die Nachahmung und Übertragung antiker Vasenbilder in zartem Relief, weiß auf blauem Grunde, zu aller Welt Entzücken ausgeführt und damit ein Seitenstück zum Meißner Porzellan geschaffen hätte (Abb. 558). John Flaxmann († 1825) zeichnet dazu die Entwürfe, ein Bildhauer, der die keuschen Linien der Griechen auch in Grabmälern an modernen Figuren (Reynolds, Nelson in St. Paul) durchzuführen suchte. Vorteilhafter ist er durch seine schwungvollen Umrißzeichnungen zu Homer und andern Klassikern bekannt geworden.

3. Die Malerei.

Von englischer Malerei war bisher noch nicht die Rede, sondern nur von fremden Malern, wie Holbein (s. S. 158) und Van Dyck (s. S. 291), die in England Brot und Ehren gesucht, und von Bildern aller Schulen, die ihren Weg in englische Sammlungen gefunden hatten. Erst in der letzten Phase des Rokoko um 1750 erwachte der englische Genius, und es ist erklärlich, daß er im allgemeinen die Zeitstimmung nicht durchbrach. Der verklärende, verschönernde Duft des Rokoko liegt noch auf allen Werken des ausgehenden Jahrhunderts. Aber die Eigenart ist doch gewaltig und achtungswert. Vor allem durch die Gesinnung für sittliche Reinlichkeit und innere Menschenwürde. Entscheidend dafür ist die Auffassung des Weibes. Hatten die Franzosen die Frau, auch die vornehme, bis zur letzten Stufe erniedrigt, so gaben die Engländer ihr ohne Prüderie das Verlorene wieder, Frauenwürde und Seelenadel. Als Mädchen, als Gattin, als Mutter, als Greisin, immer erscheint die englische Frau mit dem unsichtbaren Nimbus der Ehre und Achtung umgeben,



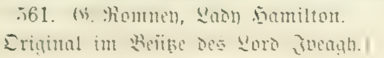
559. W. Hogarth, Die Mode Ehe. London, Nationalgalerie.



560. J. Reynolds, Die Grazien (Drei Misses Montgomery). London, Nationalgalerie.







561. G. Romney, Lady Hamilton. Original im Besitze des Lord Iveagh.

562. Th. Gainsborough, Der blaue Knabe. Original im Besitze des Herzogs von Westminster.

auch da noch, wo wir sie in der beliebten allegorisch-mythologischen Verkleidung oder Entkleidung finden. Ja allmählich, am stärksten bei Raeburn, erwacht der Sinn für die eigne Rassenschönheit, der dem 18. Jahrhundert durch die puppenhafte französische Auffassung ganz verloren gegangen war. — Nach englischer Vorliebe steht die Bildnismalerei weit voran, und es ist nicht schwer, nachzuweisen, wie stark die Klassiker dieses Fachs auf Haltung und Aufmachung, Umgebung, Hintergrund, Lichtführung und Farbe noch einwirkten. Aber auch darin macht sich das Landeigene in einer lässigen Vornehmheit und einer feinen Beigabe von Spleen sehr bald bemerkbar. Die Landschaft geht zunächst noch schülerhaft in den Bahnen Lorrains und der Holländer. Sie gewinnt erst durch Constable (s. Bd. V S. 133) selbständige Bedeutung.

1. **Hogarth.** Die nationale Eigenart kommt zuerst in William Hogarth (1697–1764), dem polternden Sittenprediger, zu voller Geltung. Hogarth ist nicht schlechthin Sittenmaler, sondern ein spezifisch englischer Sittenmaler, welcher, in einem andern Lande gar nicht denkbar, mit seinen Vorzügen und Schwächen ganz im englischen Boden wurzelt. Seine künstlerische Bedeutung darf nicht übertrieben werden. Wenigstens glänzen aus der großen Menge seiner Gemälde nur wenige Perlen hervor, und in seinen Kupferstichen — oft Reproduktionen seiner Bilder — ist er hart und grob. Aber seine bis in die Karikatur sich verlierende satirische Ader, seine scharfe Beobachtungsgabe, seine intime Kenntnis echt englischer Typen, seine Fähigkeit, die einzelnen Lebensläufe, die er ganz lehrhaft als Abschreckungs- und Belohnungsbeispiele darstellt (Lebenslauf einer Buhlerin 1731, eines Wüstlings 1735, die Mode-Ehe 1745: Abb. 559), dramatisch durchzuführen, erklären den großen Widerhall, welchen er nicht allein bei seinen Landsleuten und zu seiner Lebenszeit fand. Diese kräftig ins wirkliche Leben hineingreifende Art ist ohne die holländische Genremalerei (s. S. 311) nicht denkbar, auch in der bedeutungsvollen Kleinigkeitskrämerei, der



563. George Morland, Im Stall. London, Nationalgalerie.

novellistischen Erzählungsart, im Helldunkel und der Farbenwahl daher beeinflußt; aber was dort im Scherz, das ist hier im blutigen Ernst vorgetragen. Und vor der überzeugenden Wucht und Wahrheit dieser reinmenschlichen Tragikomödien, vor dem Künstlermut, solche nackte und rohe Tatsachen einem verlogenen und verzuckerten Zeitalter entgegenzuschleudern, wird man immer Achtung haben. Rein malerisch angesehen, bestehen doch einige seiner Bildnisse, die Köpfe seiner sechs Dienstboten auf einer Tafel, das fesche Krabbenmädchen, das ganz frans-halsisch hingefegt ist, der Baron Lovat, der Captain Coram, die Schauspielerin Fenton, durch den tonigen Zauber und die Seelenkunde den höchsten Anforderungen, die man an Bildnisse stellen kann.

2. Sir **Joshua Reynolds** (1723—92) hatte in Italien und den Niederlanden eifrige Studien gemacht; doch kann man nicht sagen, daß er sich von Tizian oder van Dyck oder Rembrandt schlechthin abhängig gemacht hätte. Seine frischen, leuchtenden (nicht immer haltbaren) Farben hat ihm eine reife Erfahrung eingegeben, seine stets korrekte Zeichnung ist die Frucht sorgfältiger Übung. Vortrefflich hat er sich in die englische Natur eingelebt, mit scharfem Auge die Eigentümlichkeiten der englischen Schönheit und Würde sich angeeignet. Überaus zahlreich sind die von ihm gemalten Bildnisse aus den Kreisen des englischen Adels von der Londoner Gesellschaft (Abb. 560). Zu seinen anmutigsten Leistungen zählen auch seine Kinderporträts, wie das Erdbeermädchen, die kleine Prinzessin Sophie Mathilde (Abb. 565) und das Mädchen mit dem Lamme.

3. Ebenbürtig steht ihm **Thomas Gainsborough** (1727—88) zur Seite. Seine Porträts zeigen noch feinere, malerische Züge, eine noch größere Natürlichkeit und lassen das fleißige Studium von Rubens und van Dyck erkennen. Über sein Heimatland ist er nie hinausgekommen. Von seinen Gruppenbildern ist das die Familie Baillie darstellende (Abb. 564) eines der vorzüglichsten. Berühmter sind aber das stolze Damenporträt der Mrs. Siddons (Nat. Gal. London, Taf. XXII) und sein „blauer Knabe“ in der Grosvenorgalerie, mit dem er die von Reynolds ausgesprochene Ansicht, Blau sei als Hauptfarbe eines Gemäldes unzuträglich, zu widerlegen beabsichtigte. Der „blaue Knabe“ (Fig. 562) trägt zwar seinen Namen nicht mit vollem Rechte; es kommen



Mrs. Siddons.



neben dem Blau des Anzuges auch noch andere Farben zur Geltung; immerhin bleibt das Porträt (ein junger Master Butall) ein glänzender Beweis, wie gut Gainsborough, der auch als Landschafter großen Ruhm erwarb, seine Bilder auf einen Hauptton zu stimmen wußte. Als Porträtist schöner, vornehmer Frauen hat er in George Romney (1734—1802) einen bedeutenden Rivalen (Abb. 561).

Als Vater der eigentlichen Landschaftsmalerei wird Richard Wilson (1714—82) gepriesen, die später so beliebte Tiermalerei zuerst von George Morland (1763—1804) mit großem Erfolg betrieben (Abb. 563). Späteren Geschlechtern ist die Bedeutung der englischen Malerei klar geworden: sie hat nachmals besonders auf die französische Malerei nachhaltigen Einfluß geübt. Vorläufig hinderten die politischen Verhältnisse, die lange Absperrung Englands vom Kontinente, ihre rechte Würdigung und ihre Einwirkung auf die Kunst des festländischen Europa.



564. Th. Gainsborough, Familie Baillie. London.

Register der Künstlernamen.

Aachen, Joh. v. 170.
Adam, Bruder 265.
Aeken, H. van, s. Bosch 181.
Aertsen, Pieter 182.
Aken, Gabr. van 100.
Albani, Fr. 217. 219.
Alcaraz, Fr. 236.
Aldegrever, H. 153.
Alesi, Galeazzo 204.
Algardi, A. 211 f.
Allori, Chr. 224.
Altdorfer, A. 152.
Amberger, Chr. 120. 166.
Amman, Jost 171.
Amsterdam, Jak. von, s. Costsanen 179. 185. 296.
Andrade, Ant. de 232.
Anguier, Fr. 261.
— M. 261.
Anneguin, s. Eyckens, Jan van 86.
Anthony 96.
Apt, U. 129.
Arevalo, L. de 233.
Arphe, H. s. Harfe, H. 86.
— J. Z. 86.
Asam, D. 328. 335. 353.
— E. Q. 335. 353.
Aubert, D. 19.
Auvera, Jak. von der 350.

Backoffen, H. 63. 128.
Badajoz, Juan de 86.
Bahr, Georg 342.
— Mich. 328.
Baldung, Hans, s. Grien 152.
Balen, Hendrik van 291.
Balestra, Pietro 348.
Bamboccio, s. Laer, P. van 280.
Barbari, Jac. de, s. Walch, Jacob 137.
Barelli, Ag. 334.
Batoni, Pomp. 223.
Battista, Giov. 331.
Bautista, F. F. 231.
Becerra, Gaspar 90.
Beauregard, G. de 171.
Beck, Leonh. 129.
Beer, Fr. 328. 335 f.
— Georg 97.
Bega, Cornelius 311.
Begas, 208.
Beham, Barth. 149.
— Sebald 149.
Beirlin, Hans 48.
Beke, Joos van d., s. Cleef, Joos van 181.
Beldensnyder, Henr. 66.
— Joh. 67.
Bellini, Giov. 140.
Belotto, Bern. 227.
Bening, Alexander 19.
— Paul 19.
Bentheim, L. von 107.
Bérain, Jean 254.
Berchem, C. P. 313.
Berckheyde, Gerrit 325.
— Job 325.
Berger, J. 279.
Bernini, Lorenzo 194 f. 198. 208 f.
Bernts, H. 65.
Berruguete, A. 90. 235.
Beyeren, Abr. van 323.
Bianco, Bart. 204.
Biard, Pierre 84.
Bibiena, Aless. G. 336.
— Carlo 337.
Binck, Jakob 106.
Bird, Francis 193.
Bles, Hendrik 183.
Blondel, Fr. 252.
Boccadoro, Dom. 74.
Bodt, Jean de 342.
Boegert, Derick 65.
Boffrand, Germ. 256.
Bogheim, Louis van 80.
Bol, Ferdinand 319.
— Hans 184.
Bologna, Giov. da 261.
Bolswert, Sch. a. 293.
Bontemps, Pierre 82.
Borch, G. ter 313. 320.
Bormann, Jan 20. 185.
— Pasou 20.
Borromini, Franc. 195. 197. 200.
Bosch, s. Aeken, Hier. van 181.
Both, Jan. 322.
Bouchardon, Edm. 265.
Boucher, Fr. 275.
Boudouin, Pierre 275.
Boulle, Ch. A. 254.
Boumann, Joh. d. A. 343.
Bourdichon, Jean 22.
Bourguignon, Le, s. Courtois, J. 273.
Bouts, Dirk 13.
Bracci, Pietro 212.
Bramante, Don. 194.
Breu, Jörg 129.
Bril, Paul 184.
Brokoff, Ferd. 351.
— Joh. 350.
Bronzino, Ang. 149.
Brouwer, Adr. 293.
Brueghel, Jan 184. 290.
— Pieter d. A. 182.
Brüggemann, Hans 67.
Bruyn, Barth. 166.
Bullant, Jean 69. 77.
Burgkmair, Hans 129.

Caffieri, J. 265.
— Ph. 265.
Callot, Jacques 268.
Campen, J. van 277.
Canale, Ant. 226.
Candid, s. Witte, Peter de 98.
Cano, Alonso 231. 236. 244.
Capelle, Jan van de 321.
Caravaggio, M. da 225.
Carde, Lud., s. Cigoli 224.
Carlone, C. 353.
Carloni, C. A. 331.
— Giov. Batt. 331.
— Joachim 331.
— Silvestro 331.
Carracci, Agostino 216.
— Annibale 184. 216.
— Lodovico 216. 225.
Carriera, Rosalba 226.
Castillho, Joao de 88.
Cellini, Benvenuto 120.
Cerquozzi, Michelangelo 273.
Chambige, Martin u. Pierre 78.
Chambers, Will. 356.
Champaigne, Ph. de 268.
Chardins, J. Sim. 276.
Chiaveri, Gaetano 342.
Chodowiecki, Daniel 354.
Christus, Pet. 76.
Churriguera, José 232.
Cibber, Gabr. 193.
Cigoli, s. Cardi, Lud. 224.
Claesz, Pieter 323.
Claeuw, Jacques de 323.
Cleef, Joos van, s. Beke, Joos van der 187.
Cleve, Corn. 263.
Clodion, s. Michel, Louis 265. 267.
Clouet, Jehannet d. A. 84.
— — d. J. 84.
Colberger, Wenzel 278.
Cocx, s. Coques 296.
Cobbe, Pieter 301. 311.
Colins, Alex. 96. 120. 126.
Colombe, Mich. 24. 80.
Coninxloo, Gillis van 183.
Contard, Carl von 344.
Coques, Gonzales, s. Cocx 296.
Corradini, Ant. 214. 348.
Correggio, Ant. 225.
Cortona, Piet. da 201. 224.
Cotte, Robert de 255. 328 340.
Courtois, Jacques, s. Bourguignon 273.
Cousin, Jean 84.
Couston, Guill. 263.
— Nic. 263.
Covarrubias, Alf. 87.
Coxcyen, Mich. van, s. Coxie 186.
Coxie, s. Coxcyen 186.
Coyzevox, Ant. 263.
Craesbeeck, Joos van 295 f.
Cranach, L. d. A. u. J., Hans 166 f.
Crayer, Kaspar de 290.
Cuvillés, Fr. 328. 334.
Cuijp, Aelb. 321.
— Gerrits 298. 321.

Dance Georg 356.
Daret, Jacques, s. Meister von Flémalle 11.
Daucher, Adolf 123.
— Hans 123.
David, G. 17. 185.
Debrosse, Sal. 78.
Degeler, Joh. 128.
Dehn-Rothfelser, Hans von 100.
Delen, Dirk van 325.
Delorme, Phil. 69. 75. 82.
Denner, Balth. 353.
Delvaux, L. 279.
Desjardins, Martin 263.
Detroy, J. Fr. 275.
Deutsch, s. Manuel 162.
Dichter, Michael 61.
Dienecker, Jost 129.
Dientzenhofer, Chr. 328. 333.
— Georg 336.
— K. J. 334. 337.
— Leonhard 337.
Diepenbeck, A. van 293.
Dietterlein, Wendel 93. 102. 114.

Dinglinger, Melch. 349.
Dolci, Carlo 224.
Domenichino 200. 203. 217. 219. 225.
Donner, Raph. 351.
Dorban, Fr. 250.
Dou, Gerard 315. 324.
Doudermann, Heinr. 65.
— Johann, 65.
Dubois, Guill 311.
Ducerceau, J. Andr. 69. 75. 78.
Duck, Jak. A. 311.
Dürer, Albr. 134.
— Hans 149.
Dufart, Cornelius 311.
Dughet, s. Poussin 271.
Dujardin, Karel 313.
Dupré, Guill. 262.
Duquesnoy, Fr. 211. 278.
Dury, Karl 341.
— L. S. 341.
— Paul 341.
Dyck, Ant. van 291.

Eeckhout, Gerbrandt van d. 319.
Effner, Josef 328. 334.
Egas, Enrique de 86.
Egkl 98.
Eisen 276.
Elias, Nicolaes 298.
Elsheimer, Ad. 351.
Engelbrechtsen, Cornelius 178.
Erlach, J. Bernh. Fischer von 328 f. 331. 344.
Ertle, Bastian 127.
Everdingen, Allaart van 322.
Eyck, Bruder van 1 f.
Eyckens, Jean de, s. Annequin 86.

Fabritius, Karel 317.
Faidherbe, Lucas 277 f.
Falconet, E. M. 266.
Fancelli, Dom. 89 f.
Fansaga, Cosimo 203.
Fapresto, s. Giordano 228.
Feichtmayr 335.
Figueroa 232.
Fischer, Kasp. 96.
— Mich. 328. 335.
Fischer von Erlach 328 f. 331. 344.
Flémalle, Meister von 10 f.
Flinck, Govaert 319.
Flötner, Peter 104. 123.
Floris, Cornelis, s. Vriendt, Cornelis 127. 172 f.
Floris, Frans, s. Vriendt, Frans 186.
Fontana, Carlo u. Domenico 195. 199. 201.
Forment, Dam. 89.
Fouquet, Jean 22
Fragonard, J. Hon 276.
Francheville, P 261.
Frank, s. Lutzelberger Hans 157.
Franke, Paul 113.
Franquart, Jacques 277.
Frey, Hans 120
— Martin 120.
Frisoni, Donato 331. 336.
Froimond, Cl. 336.
Froment, Nicolas 24. 36.
Frueauf, Rueland 40.
Fuga, Ferdinand 201.
Furini, Francesco 224.
Furtmayr, Berthold 40.
Furttenbach, Jos. 330.

Gabriel, J. A. 258.
Gadier, Pierre 71.
Gainsborough, Th. 360.
Galilei, Alessandro 201.
Gelder, Aart de 319.
Gelée, Claude, s. Lorrain 272.
Gent, Justus van 11.
Gerhard, Hubert 120.
Gherardo dalle notti, s. Honthorst, Gerard 280.
Gibbons, Grinling 193.
Gibbs, James 356.
Gillot, Claude 273.
Giltinger, Gumb. 129.
Giordano, Luca, s. Fa Presto 226.
Girardon, Fr. 262.
Giusti, Andrea 82.
— Antonio 82.
— Giovanni 82.
Godecharle, Gilles 279.
Godl 120.
Goes, Hugo von der 11 f.
Goethe, Eos. v. 342. 347.
Goetz, Sebastian 97.
Goltzius, Hendrik 186.
Gontard, Carl v. 343.
Gossaert, Jan, s. Mabuse 184.
Goujon, Jean 69. 75. 82.
Goya, Francesco 226.
Goyen, Jean van 314.
Graf, Urs 162.
Graff, Ant. 354.
Gran, Daniel 352.
Grasser, Erasmus 58.
Gravelot 276.
Grebber, Pieter de 298.
Greco, El. 238.
Gregorini, Dom 201.
Greising, Jos. 337.
Greuze, J. Bapt. 276.
Grien, s. Baldung, Hans 152.
Grimaldi, Franz 203.
Gröninger, Gerh. 127.
— Heinrich 127.
Grünsteyn, von 339.
Grünewald, Matth. 162.
Guardi, Fr. 226.
Guarini, Guer. 203.
Guépière, P. L. de la 328. 336
Guercino 220.
Guerniero, Gio. F. 341.
Guillain, Simon 261.
Gunezrainer 335.
Gutewerdt, Hans 128.

Hackaert, Jan 322.
Hagart, Heinrich 127.
Hals, Dirk 310. 314.
— Frans 276. 300. 313.
Hammerer, Hans 61.
Harle, Antonio 85.
— Heinrich, s. Arphe 85.
Hartmann, Meister 47.
Heda, Claes 323.
Heem, J. D. de 324.
Heemskerck, Martin van 186.
Heilbronn, Hans von 50.
Heinz, Joseph 170.
Helst, Barth van der 305.
Hering, Loy 123.
Herlin, Friedrich 26. 37.
Hernandes, Gregorio 235.
Hernandez, Jerónimo 90.
Herrera, Juan de 88.
Heyde, J. van der 325.
Heyder, Jakob 96.
Hildebrand, Lucas von 328 f. 332.
Hobbema, M. 322.
Hoffmann, Ruprecht 125.
Hogarth, Will. 315. 359.
Holbein, Ambrosius 162.
— Hans d. A. 129. 134.
— Hans d. J. 153.
— Sigmund 133.
Holl, Elias 110.
Hondecoeter, M. d' 324.
Honthorst, Gerard, s. Gherardo 280.
Hoogh, Pieter de 318. 320.
Hoogstraeten, Sam. van 320.
Hopfer, Daniel 129.
Horenbouth, Gerard 19.
Houdon, J. Ant. 265. 267.
Huber, Wolf 53.
Hofnagel, Georg 170.

Isenmann, Kaspar 35.
Jacobsz, Dirk 296.
— Lukas, s. Leyden, Lukas van 178.
Jeune, M. Le 276.
Joest, Jan 181.
Jones, Inigo 190.
Jordaens, Jakob 290.
Juni, Juan de 90.
Juites, les cf. Giusti 82.
Juvara, Filippo 203. 233.

Kändler, Joach. 349.
Kager, Matth. 110.
Kalf, Willem 323.
Kapup, Chr 127
Katzheimer 116.
Kauffmann, Ang. 355.
Keijser, Hendrik de 298.
— Thomas de 298. 305. 318.
Kent, Will. 356.
Keßlau, Fried. von 336.
Ketel, Cornelius 296.
Key, Lieven de 174.
Knobelsdorff, G. W. von 328. 343 f.
Knoffel, Christ. 342.
Knöffler, Gottfr. 349.
Knoller, M. 353.
Köster, Peter 128.
Kolderer, Jorg 120.
Konigl, Ph. 310.
— Sal. 319.
Kraft, Adam 54.
Krubsacius, J. A. 342.
Krumper, Hans 120.
Kuen 335.
Kulmbach, Hans von, s. Sus, Hans 149.

Labenwolf, Pankraz 119
Laer, Pieter van 313.
Laib, Konrad, s. Pfenning 40.
Lancret, Nic. 274.
Landshut, Jacob von 62.
Lanfranco, Giov. 217, 219.
Lanzelot 182.
Lastmann, Pieter 301.
Latour, Maurice Quentin 274.
Leblond, Jean Bapt. 256.
Le Bourguignon 273,
Lebrun, Charles 251.
Leeb, Wolfgang 59.
Legros, P. 263.
Lehongre, Etienne 263.
Lejeune, M., s. Jeune, Le 276.
Leinberger, Hans 60.
Le Lorrain, Robert 263.
Lemercier, Jacques 249.
Lemoine, J. Bapt. 265.
Lemuet 250 f.
Le Nain, Antoine 268.
— — Louis 268.
— — Matthieu 268.
Lenôtre, A. 260.
Lepautre, Jean 254.
Lerch, Nicolaus 61.
Lescot, Pierre 69, 75.
Lesueur, Eustache 273.
— Nicol. 353.
Levau, Louis 250 f.
Leyden, Lukas van, s. Jacobsz 178.
Leyen, Nicolas von 61
Lievens, Jan 319.
Lingelbach 322.
Liotard, Jean Et. 274.
Lochner, Stephan 26.
Loedewick, Meister 65.
Löffler, Brüder 120.
Lombard, Lambert 186.
Longhena, Baldassare 204.
Longhi, Pietro 226.
Longuelune, Zacharias 342.
Loo, C. van 275.
Lorrain, Claude, s. Gelée, Cl. 272
Loth, Carl 352.
Lotter, Hieron. 114.
Lutzelberger, Hans, s. Frank 157
Lunghi, Martino 195.

Mabuse 184
Maderna, Carlo 195. 197. 199.
— Stefano 211.
Maes, Nicolas 320.

Magdeburg, Franz von 67.
Majano Giov da 188.
Mair, G. 120.
Maneeyn 182
Mang, Heinrich, s. Meister des (Wolfegger) Hausbuchs 234
Maniart, François 250
J. H. 252
Manuel, Nik. 162.
Maragliano 212.
Maratti, Carlo 223
Marchione, Carlo 201.
Marmion, Simon 22
Marot, Daniel 254.
Mariy, Balth. 263.
— Gaspard 263.
Massys, Quentin 177.
Mattielli, Lorenzo 349.
Maulpertsch, Franz 353.
Mazo, J. B. M. de 242 f.
Mazzoni, Guido 82.
Meer, Jan von der, s. Vermeer 312. 317. 320 f.
Meissonnier, Aur. 256.
Meister der Lipperger Passion 34.
Meister der Ulrichslegende 39.
Meister der Ursula-Legende 33.
Meister des (Wolfegger) Hausbuchs, s. Mang. 34.
Meister Franke, s. Lochner 22.
Meister Hartmann 47
Meister Loedewick 65.
Meister von Flémalle 10 f.
Meister von Moulins 22.
Meister von S. Severin 33.
Memhardt, Joh. Greg. 342
Memling, Hans 14 f
Mena, Pedro de 236
Mengs, A. Raph. 354
Merisi, Michelangelo 220.
Mètezau, M. u. Th 78
Metsu, Gabriel 320.
Meyt, Konrad 80. 123.
Michel, Louis, s. Clodion 265. 267.
Michelangelo 2. 195.
Mielich, Hans 170.
Miercvelt, Michiel van 298.
Mieris, Frans van, d. A. 317.
— Frans van, d. J. 317.
— Willem van 317.
Mignard, P 263.
Mignon, Abraham 324.
Millan, Pedro 89
Mocchi, Franz 211.
Molenaer, Jan M. 311.
Molyn, Pieter 311. 313.
Monster, Everhard van 65
Montañez, Alonso 236.
— Juan Mart. 235.
Moosbruggen, Kaspar 335.
Mor, Anton (Moro) 186.
Mora, Franz 231.
Juan Gomez 231.
José de 236
Moreelse, Paulus 298
Moreland, G. 361.
Morris, William 187.
Moser, Lucas 26. 28.
Multscher, Hans 26. 30. 47.
Murillo, Bart. Est. 194. 244.

Neer, Aart van der 322.
Neveu, Pierre, s. Trinqueau 71.
Nering, Joh. Arn. 342.
Netscher, Kaspar 314.
Nette, J. Fr. 336.
Neuchatel, Niclas 170.
Neumann, Balth. 326. 328 f 337.
Noort, Adam van 240. 281.
Novelli, Pietro 226.
Novod, Casas y 232.

Olmendorfer, Hans 41.
Oostsanen, Jakob Cornelisz van, s. Amsterdam, Jakob van 179. 296.
Oppenort, Gilles Marie 255.
Opstal, Gerard de 263.
Ordoñez, Bartolomé 89. 90.
Orme, Philipert de l', s. Delorme 69. 76. 82.
Ostade, Adr van 311. 315.
— Isack van 311.
Ouwater, Albert 13.

Pacheco, Frz. 235. 237 f. 240.
Pacher, Michael 41. 60.
Padua, Giovanni da 189.
Pajou, Aug. 266.
Palamedesz, Ant. 311.
Palladio, Andrea 88.
Pannini, Paolo 223.
Pareja, Juan de 242.
Parodi, Philippo 212.
Pasture, de la s. Weyden 6.
Pater, J. Bapt 274.
Patinier, Joachim 183.
Pellagio, Carlo 120.
Pencz, Georg 149.
Permoser, Balth. 348.
Perrault, Claude 251. 263.
Perréal, Jehan 22. 80.
Pesne, Ant. 353.
Petri, August 346.
Petrini, Ant. 114. 331. 337.
Pezzani, Val. 337.
Pfenning, D., s. Laib 40.
Piazetta, Giov. Batt. 226.
Pichereali, P. 203
Pigage, Nic. 328. 336. 340.
Pigalle, J Bapst 265.
Pilon, Germain 82.
Pleydenwurff, Hans 26. 42.
— Wilhelm 43.
Pollack, Jan 41.
Pontius, Paul 293.
Ponzano, Antonio 92.
Pöppelmann, Daniel 328 f. 341.
Porta, Giac. della 195.
Post, Pieter 278.
Potter, Paul 321.
Pouckes, van 279.
Pourbus, Frans 186.
— Pieter 186.
Poussin, Gaspard, s. Dughet 271.
— Nicolas 269.
Pozzo, And. 199. 228.
Prandauer, Jac. 328. 332.
Preti, Mattia 226.
Prey, Leonh. 342
Prieur, Barthélemi 84.
Primaticcio, Franc. 73. 78.
Puget, Pierre 263.

Queirolo 214.
Quellinus, Artus 278.

Raffael 194 f.
Rainaldi, Carlo 195. 200.
Raon, J. 263.
Ratdolt, Erh. 129.
Ravesteyn, Jan van 298.
Regnaudin 263.
Rembrandt 276.
Reni, Guido 225.
Retti, Leop. 331, 336.
Reynolds, J. 360.
Riaño, Diego de 87.
Ribera, Giuseppe, s. Spagnoletto 225.
— Pedro 223. 236.
Richier, Ligier 80.
Riedinger, Georg 99.
Riemenschneider, Tilman 56. 116. 128.
Rodriguez, Ventura 233.
Roelas, Juan de 237
Roger, s. Weyden, Rogier van der 6 f. 20. 22.
Roldan, Pedro 236.
Romano, Giulio 149.
Romney, G. 361.
Rosa, Salv. 222. 273.
Roselli, Matteo 224.
Rottenhammer, Joh. 170.
Rottmayr, Joh. Fr. 352.
Rovezzano, Benedetto 188.
Roymerswale, Marjnus van 170
Rubens, P. P. 276. 281.
Ruisdael, Jakob van 276. 311. 322.
— Salomon van 312.
Ruysch, Rachel 324.
Ry, Paul Du, s. Durn 341.
Ryckaert, David 296.

Sacchi, Andrea 223.
Sacchetti, Giov. Battista 233.
Saint-Aubin, Aug. de 276.
Salvi, Giov. Batt. 223.
— Niccolo 201. 205.
Sammartino, Gius. 214.
Sangallo, Ant. 195.
Sardi, Giuseppe 204.
Sarrazin, J. 261.
Sarto, Andrea del 224.
Schaffner, Martin 165.
Schalcken, Gottfr 324.
Schaufelein, Hans Leonh. 148
Schiaffino, Bernardo 212.
Schickhardt, Heinrich 97.
Schlaun, Joh. C. 328. 340.
Schlüter, Andr. 328 f. 342. 349.
Schmid, G. 342.
Schmidt, M. Joh. 353.
Schmutzer 335.
Schoch, Joh. 97.
Schönsperger, Johann 129.
Schöppinger Meister 33.
Schongauer, Martin 26. 35.
Schreck 335.
Schüchlin, Hans 26. 38. 45.
Schwarz, Christoph 170.
Scorel, Jan 180 f.
Sebatini, Franz 233.
Seekatz, J. K. 353.
Seiler 335.
Seiz, J. B. 340.
Serlio, Seb. 73.
Sesselschreiber, Gilg 120.
Shaw, Norman 187.
Silóe, Diego de 89.
Sint Jans, Geertgen van 13.
Stell, Joh. Wilh. u Fr. Ludw. 347.
Slodz, Sebast. 265.
Smids, Mich. Math. 342.
Snyders, Franz 287.
Sohier, Hector 70.
Solimena, Franc. 226.
Solis, Virgil 171.
Sonnin, E. G. 342.
Soria, G. B. 200.
Soufflot, Germain 258.
Soutmann, Pieter Claesz 293.
Spagnoletto, s. Ribera 225.
Specchi, Alessi. 207.
Specht, J. G. 335.
Speckle, Daniel 102.
Spranger, Barth. 170.
Springinklee, Hans 149.
S. Severin, Meister von 33.
Steen, Jan 315.
Steenwijck, H. d. A. u. J. 290.
Stella, Paolo della 92.
Stengel, Fr. J. 328. 340.
Stimmer, Tobias 171.
Stocker, Jörg 38.
Stone, Nicholas 193.
Stoß, Veit 52. 116. 128.
Strigel, Bernh. 39.
Strozzi, Bernardo 224.
Strudl, Peter 352.
Sturm, Leonh. Christ. 330.
Süß, Hans, s. (Süß) Kulmbach 149.
Sustris, Friedrich 92. 114. 170.
Sutel, Jeremias 128.
Syrlin, d. A. 48.
— d. J. 48.
Swanenburch, Jak. van 301.

Teniers, d. A. u. J. 295.
Terwen, Jan 172.
Teunissen, Cornelis 296.
Theotocopuli, Domenico, s. Greco El 238.

Thomann, J. B. 328. 340.
Thomé, Diego 233.
— Narciso, 233. 236.
Thorpe, John 189.
Thulden, Theod. van 293.
Thumb, Peter 335.
Tiepolo, Giov. Batt. 228. 353.
Tintoretto 276.
Tizian 276.
Toledo, J. B. de 88.
Toro, Bernard 254.
Torrigiano, Pietro 188.
Tremignan, A. 204.
Tricht, Arnold von 65.
Trinqueau, s. Nepveu 71.
Troger, Paul 352.
Troost, Corn. 325.
Tubi, J. B. 263.

Uebelher 335.
Uffenbach, Philipp 351.
Unterberger, M. 352.
Urach, Martin von 50.

Vackstersser, Christ. 102.
Valckenborch, Lukas 184.
Valckert, Werner van 298.
Vanvitelli, Ludwig 203.
Vasanzio, Giov. 200.
Vasquez, Fr. M. 233.
Veen, Otto van 240. 281.
Velazquez 240.
Velde, Adr. van 321.
— Esaias van 298.
— Willem van 321.
Venbrugh, John 356.
Verbruggen, H. 278 f.
Verhaegt, Tob. 281.
Verhaghen, Th. 279.
Verhulst, R. 279.
Vermeer, Jean van der, s. Meer 317. 320.
Vermeyen, Jan. 80.
Vernuiken, Wilh. 103.
Veronese, Paul 228.
Victors, Jan 319.
Vigarni, Fel. 89.
— Gregor. 89.
Vignola 195.
Villanueva, Juan de 233.
Vinci, L. da 134.
Viscardi 331.
Vischer, Hans 115.
— Hermann 117.
— Peter d. A. 115.
— Peter d. J. 115. 117. 119.
Vlieger, S. de 321.
Vliet, Hend. Corn. van 325.
Voigt, Hans 108.
— Kaspar 100.
Voort, Corn. van der 298.
Vorsterman, Lukas 293.
Vos, Corn. de 293.
— Martin de 186.
Vouet, Simon 273.
Vriendt, Corn. de, s. Floris, Cornelis 172 f.
— Frans de, s. Floris, Frans 186.
Vries, Adr. de 122. 127.
— Vred. de 189.
Vroom, Corn. 311.

Wagner, Joh. P. 350.
Walch, Jak., s. Barbari, Jacopo de' 137.
Warin, Jean 262.
Watteau, Ant. 256. 273.
Webb, John 191.
Wechtlin, 153.
Weenix, Jan 324.
Welsch, Maximilian von 328. 339.
Wenglein, Bartel 120.
Werff, Adr. van der 324.
Weyden, Rogier van der, s. Roger 6 f. 20 f.
Wijnants, Jan 312.
Wilson, Richard 361.
Witte, E. de 325.
— Peter de, s. Candid 98.120.
Witz, Conrad 26. 28.
Wohlgemut, Michael 26. 43. 51.
(Wolfegger) Hausbuch, Meister des 34.
Wolff, Hans 110.
— Jakob 104. 110.
Wouwerman, Philips 313.
Wren, Chr. 191.
Wurzlbauer, Benedikt 119.
Wydyz, Hans 61.

Yori, P. Const. d' 258.

Zeitblom, Barth. 38.
Zick, Januarius 353.
Zimmermann, Dom. 328. 335.
Zuccali, Enrico 334.
Zürn, Jörg 128.
Zurbaran, Fr. 244.
Zwolle, Arnt aus 65.



565. J. Reynolds, Prinzessin Sophie Mathilde. Windsor.

Ortsregister

mit Ausschluß der Museen, öffentlichen und privaten Sammlungen.

Ein Sternchen (*) weist auf die Abbildungen der Kunstwerke.

Aachen. Jesuitenkirche 113.

Aix. Kathedrale: Nic. Froment, Triptychon 24.

Alcala. Bischofhof 87.

Alsfeld. Kalandhaus 112.

Alt-Breisach. Hochaltar 60.

Altenburg (N.-Ö.). Kloster: Fresken 352.

Amsterdam. Dom: Rubensbilder 284. — Grabmal de Ruyters 279. — *Jesuitenkirche: Gemälde Rubens 284. — Rathaus (königl. Palais) 277. 278. — Trippenhuys 278.

Annaberg. Annakirche: Plastik, Türen und Emporen 67.

Antwerpen. Rathaus 172. *175. — Rubens Haus 276. *284. — Jakobskirche: Bild v. B. v. Orley 186.

Aranjuez. *Schloß 233.

Aschaffenburg. *Schloß 99. — Schloßkirche: Grabmal Albrechts v. Mainz 119.

Attel. Stiftergrab v. W. Leeb 59.

Augsburg. S. Anna: Fuggerkapelle 123. — *Auferweckung d. Lazarus 122. — Bronzegitter 119. — Dom: *Grabmal Fr. v. Hohenzollern 47; Marienaltar v. Holbein. — Jesuitenkirche 114. — S. Ulrich: Altar v. Joh. Degeler 127. — S. Wolfgang: Altar v. M. Pacher 41. — Brunnen (Merkur-, *Herkules- Augustusbrunnen) 122. — Fuggerhaus: *Malerei 92. — Rathaus: *Der goldene Saal 109. — *Zeughaus 109.

Azay-le-Rideau. *Schloß 68.

Baden-Baden. Alter Friedhof. Steinkreuz 61.

Baireuth. Opernhaus 337. — Eremitage 337. 346.

Bamberg. Dom: Grab Heinrichs II. 57. — Michaeliskirche 331. — Karmelitenkirche 337. — Oberpfarrkirche: Flügelaltar v. Stoß 53. — „Neues" Rathaus 337. — Residenz 337. — Stationen Krafts 55. — Böttingerhaus 337. — Schloß Seehof 345.

Banz. Klosterkirche 337.

Barcelona. Frauenkirche 234.

Batalha. Capellas imperfeitas 88.

Beaune. Hospital: Flügelaltar v. Rogier 10.

Belem. *Kreuzgang

Benrath. Schloß 340.

Bevern. Schloß 107.

Bergamo. Colleonikapelle: Gemälde Tiepolos 228.

Berlin. Dom: Grabmal v. Vischer 119. — Marienkirche: Kanzel 350. — Königl. Schloß 342. — *Hof 345; Westportal 343. — Zeughaus 343; Schlüters Masken 350. — Monbijou 342. — Opernhaus 343. — Universität 343. — Brücken 344. Kurfürstenbrücke: *Denkmal d. Großen Kurfürsten 350. Gendarmenmarkt: Kirchen 344.

Bern. Dominikanerkloster: Totentanz und Rathaus: Glasfenster nach M. Deutsch 162.

Biberich. Schloß 339.

Blaubeuren. Chorstühle und Hochaltar v. Syrlin d. J. 48.

Blenheim. Schloß 356.

Blutenburg. Apostel 59.

Bologna. Madonna di S. Luca 207. — *S. Michele in Bosco: Fresken 217. — S. Domenico: Fresken 219.

Bonn. Residenz 340.

Bopfingen. Figuren Herlins 49.

Bordeaux. Landhaus Goyas 248.

Braunschweig. *Demmersches Haus 111. — Hofbrauhaus 111.

Breda. Große Kirche: *Grabmal d. Grafen Engelbert 172.

Bremen. *Rathaus 105.

Breslau. Dom: *Madonna v. Cranach 168. — Universität 342.

Brieg. Piastenschloß 98.

Brou. Nr. Dame: Grabmal Philiberts 123.

Bruchsal. Schloß 339. — *Gartenfigur 347.

Brügge. Salvatorkirche: *Der hl. Hippolyt 14. — Johannishospital: Altar des Nieuwenhove 16; Ursulakasten 17. — Rathaus: Gemälde v. G. David 17. — Justizgebäude: *Kamin 173. — *Kanzleigebäude 175.

Brühl. Schloß 339: *Treppenhaus 340.

Brüssel. S. Gudule: *Kanzel 279. — *Gildenhäuser 174. — Jesuiten- und Augustinerkirche 277. — Beguinenkirche 277. — *Propstei von S. Donatian 277. — Gildehaus der Bauhandwerker 278. — *Brunnen auf dem Grand Sablon 279.

Bückeburg. Stadtkirche 114: Taufbecken 122.

Bury. Schloß 72.

Caen. S. Pierre. *Chor 70.

Cambridge. Bibliothek des Trinity College 192.

Caserta. Schloß 203.

Chambord. *Schloß 72.

Chantilly. *Schloß (Hof) 74.

Charlottenburg. Schloß 343.

Chateudun. Schloß 73.

Chemnitz. Schloßkirche: Portal 67.

Chenonceaux. *Schloß 74.

Celle. Haus Thiebaul 110.

Clemenswerth. Schloß 340.

Clüsserath. Kirche: Hauptaltar 126.

Coblenz. Jesuitenkirche 113.

Compiègne. Schloß 258.

Compostella. Kathedrale: S. Jago *232; Kreuzgänge 86. — Franzkirche 232.

Coruña. Jesuitenkirche 232.

Crailsheim. Kirche: Altar v. Wohlgemut 51.

Creglingen. Wallfahrtskirche: Hochaltar 57.

Danzig. Marienkirche: Altar v. Memling 16. — Rathaus 105: Der rote Saal* 104. — *Zeughaus 106. — *Baumsches Haus 106. — *Steffensches Haus 107. — Englisches Haus 107. — Beischlage 108. — Neptunsbrunnen 122.

Delft. Grabmal des Admirals Tromp 279.

St. Denis. Grab Karl VIII. 82. — Grab *Ludwigs XII. 81. — Grab Franz I. 82. — Grab Heinrichs II. 84.

Derbyshire. Haddon Hall 188.

Dettwang. Kreuzaltar 57.

Dijon. S. Michael: Jüngstes Gericht 82.

Dortrecht. Große Kirche. Chorgestühl 172.

Dresden. Frauenkirche 342. *344. — Kath. Hofkirche 342. *344. Plastik 349. — Kreuzkirche 342. — Schloß 103. — *Tor der ehem. Schloßkapelle 100. — Sophienkirche: *Alabastergruppe 128. — Palais im Großen Garten 341: *Plastik 348. — Zwinger 341. *343. Brühlsches Palais 342. 349. — Japanisches Palais. 342. — Kath. Friedhof: *Kreuzigung 349. — Ständehaus: *Amphitritebrunnen 349.

Duderstadt. *Rathaus 112.

Dürrnstein. Stift 333.

Ebrach. Kloster 337.
Eberbach. Kirche: Epitaphe 63.
Ebersberg. *Stiftergrab 58.
Eichstedt. Jesuitenkirche 114. — Der hl. Willibald 123.
Einbeck. Northeimisches Haus 112.
Ehingen. Klosterkirche 335.
Eltville. Kalvarienberge 63.
Emden. Fürstengrab 127.
Enghien. Grabmal d. G. de Croy 172.
Eremitage b. Baireuth. 337. 346.
Erlangen. Stadt 337.
Eskorial. Schloß *85. 88.
Eßlingen. Frauenkirche: Bildnereien 50.
Ettal. Klosterkirche: Fresken 353.

Florenz. Loggia dei Lanzi: Perseus v. Cellini 120. — Pal. Pitti: Dekoration v. Cortona 201. — Pal. Riccardi, Deckengemälde v. Giordano 226; Giardino Boboli 207.
Florian. Stift 331: Treppenhaus 333.
Fontainebleau. Schloß *72. 73.
Frankfurt a. M. Domfriedhof: Kalvarienberg 63. — Salzhaus 112.
Frascati. Villa Falconieri, Aldobrandini, Albani 207.
Freiburg i. B. Münster: Schnitzaltäre 61; Altar v. H. Baldung 153; Altar v. Holbein d. J. 156.
Freiberg. Dom: *Tulpenkanzel 65; Moritzdenkmal 106; Grabmäler der Wettiner 120.
Frênes. Schloß 251.
Fulda. Dom 337: Orangerie 339.

St. Gallen. Stiftskirche 335.
Garsten b. Steyr. Kloster 331.
Gent. S. Bavo: *Genter Altar 2—7; Kanzel 279. — *Fischmarkt 278.
Genua. S. M. di Carignano: Sebastian v. Puget 264. — S. Donato: Anbetung d. Könige v. Joos van Cleef 181. — Paläste 204. Universität: *Treppe 205. Pal. Reale: *Raub d. Proserpina v. Schiaffino 212. — Villen u. Gärten 207.
Gnesen. Dom: Bischofsgräber v. Stoß 53.
Goslar. „Das Brusttuch" 110.
Gottorp. Schloß 107.
Granada. Kathedrale: Fassade 231. Trascoro 233. — S. Magdalena 232. — Kartause: *Sakristei 233. *234. — *Königl. Kapelle 86. Königsgräber 89. *90.
Graz. Dom: Kreuzigung v. Laib 40.
Greenwich. Marinehospital 192.
Gries b. Bozen. Altar 61.
Grottaferrata. Fresken v. Domenichino 220.
Grussau. Klosterkirche 342.
Günzburg. Klosterkirche 335.
Güstrow. Pfarrkirche: Flügelaltar v. Borman 20 u. B. v. Orley 185. Schloß 107.

Haag. Mauritshuys 278.
Haarlem. Schlachthaus 174.
Hal. Alabasteraltar 172.
Hall (Schwäbisch). Katharinenkirche: *Hl. Grab 49. — Michaeliskirche: Passionsgruppen 50.
Hamburg. Michaelskirche 342.
Handschuhsheim. Kirche: Doppelgrab 63.
Hannover. Leibnizhaus 128. — Herrenhausen: Park 346.
Hattenheim. Kalvarienberg 63.
Hattonchâtel. Altar von Richier 80.
Hechingen. Kirche. Grab Friedrichs II. v. Hohenzollern 116.
Heidelberg. *Schloß 96.
Heilbronn. S. Kilian: Hochaltar 59.
Heinrichsau. Klosterkirche 342.
Hildesheim. Knochenhaueramtshaus 111.
Holkham. House 356.
Huesca. Hochaltar 89.

Jever. Schloß 105. — Kirche: Grabmal des Wiemken 127.

Ildefonso. Schloß 233.
Ingolstadt. Jesuitenkirche 114.
Innsbruck. Hofkirche: Grabmal Maximilians 120. 127; *Statuen Vischers 118; Grabmal der Ph. Welser 127.

Kalchrain. Kloster 335.
Kalkar. Pfarrkirche: Schnitzaltäre 65; Marienleuchter 65; *Crispinusaltar 64. — Nikolaikirche: Schnitzaltar 64; Hauptaltar v. Jan Joest 181.
Kappel. Wallfahrtskirche b. Waldsassen 336.
***Käppele** b. Würzburg *326. 339.
Kappeln. Schnitzaltar 128.
Kassel. Untere Bibliothek, Augarten, Orangerie 341. — Schloß Wilhelmshöhe 341. 345.
Kirchberg b. Wolfach. Madonna i. Rosenkranz 58.
Koburg. Veste: *Tür 94.
Kolmar. Isenheimer Altar 163.
Köln. Dom: Kreuzigung v. Schoppinger Meister 33. — *Jesuitenkirche 115. — S. M. im Kapitol: Wandmalerei 31. — Peterskirche: Kreuzigung v. Rubens 288. — S. Severin, Bilder des Meisters von 33. — Rathaus: Vorhalle 100.
Königsberg. Dom: Denkmal d. Herzogin Dorothea 106.
Konstanz. Jesuitenkirche 114. — Dom: Türen u. Chorgestühl 61.
Kopenhagen. Schloß Frederiksborg 115.
Krakau. Frauenkirche: *Hochaltar v. Stoß 52; Grabmal Kasimir Jagello 53; Grabmal *Friedrich Jagello 118; Grabmal *Peter Kmita 116.
Kremsmünster. Abtei 331.
Kronberg. Kirche: Grabmal 63.
Kulmbach. Plassenburg 99.

Landshut. Schloß 97.
Léau. *Tabernakel 172.
Lemgo. *Rathaus 101.
Léon. Kathedrale: Kreuzgänge 86. — Markuskloster: Fassade 86.
Loewen. Peterskirche: Altar v. D. Bouts 14. — Jesuitenkirche 277.
Leyden. Rathaus 174. — Butterwaage 279.
London. S. Bride 191. — *S. Pauls 192. — *S. Stephan 191. — Das „Monument" 192. — Charter House 189. — Mansion House 356. — Hampton Court 188. 192. — *Somerset House 356. — *Whitehall 190. — Chelsea Hospital: *Standbild Karls II. 193. — S. James Park: Standbild Jakobs II. 193.
Loyola. Ignatiuskirche 234.
Lübeck. Dom: Flügelaltar v. Memling 17. — Rathaus 105. — Haus d. Kaufleute, Täfelung 105.
Ludwigsburg. Schloß 336. — Monrepos 336.
Lüneburg. Rathaus 105.
Lyon. Hôtel Dieu 258.

Madrid. ehem. Schloß b. Paris 71. *73.
Madrid. S. Isidoro el Real 231. — Provinzialhospiz 233. *234. — Schloß 233. — Gemälde Tiepolos 229. — Pradomuseum 233. — Observatorium 233.
Maestrich. Rathaus 278.
Magdeburg. Dom: Grabmal des Erzb. Ernst 116; Kanzel und Grabmäler 127.
Maidbronn. Altar v. Riemenschneider 57.
Mainz. Dom: *Grabstein Uriels v. Gemmingen 64. — Kalvarienberg 63. — Orangerie 339. — Barocke Adelshöfe 339.
Maisons-sur-Seine. Schloß 250.
Malaga. Kathedrale. Madonna v. A. Cano 244.
Mannheim. Schloß 336. — Kaufhaus 336. — Jesuitenkirche 336.
Mecheln. N. Dame v. Hanswyck 278. — N. Dame d'Hanswyck 278. — Kanzel 279. — Salmhaus 173.
Meißen. Dom: Grabmal Albrecht des Beherzten 116.
Melk. *Stift 332.
Merseburg. Dom: Grabmal d. Bischofs v. Lindenau 119. — Schloß: *Erker 95; *Brunnen 95.
Messina. *S. Gregorio 202.
Mitworde. Kirche: Grabmal des Jungund Knyphausen 279.
Molsheim. Jesuitenkirche 113.
Monrepos. b. Ludwigsburg 396.
Moosburg. Altar v. Leinberger 60.
Mülhausen i. E. Rathaus: Bemalung 102.
München. Frauenkirche: *Kaiser Ludwig Epitaph 120. *121. — *Michaelskirche: 113. 114: St. Michael v. Gerhard 122. — Peterskirche *Grab des U. Aresinger 58.

— Theatiner Hofkirche (S. Cajetan) 334 *330 — S. Johann Nepomukkirche 335. *Inneres 336. — Residenz 98 — *Antiquarium 98. Portal 120; Brunnen 120; Reiche Zimmer 334 — Residenztheater 331. — *Münzhof 98. — Mariensäule 120. *122. — Rathaus (altes): Maruskatänzer von Grasser 60. — *Schleißheim 334: *Treppenhaus 335. — Park 346. — Nymphenburg 334. — Amalienburg 334: *Spiegelsaal 336; Englischer Garten 347.

Münnerstadt. Altar 53

Münster. Dom: Plastik v. Beldensnyder 66. *67; *Torgelosepitaph 126; Lettner *64 67. — Clemenskirche 341. — Schloß 341. *342. Erbdrostenhof 341. — Schlauns Wohnhaus 341: *Gartenhaus 340. *341. — Stadtweinhaus 106. — Ohmsches Haus 107. *108.

Murcia. Eremita: Leidensgruppe 236

Nancy. Kathedrale, Schloß, Stanislausplatz 257.

Nantes. Kathedrale: *Grabmal Franz II. 25.

Neapel. *S. Clara 201. — Dom: Kuppelfresken v. Domenichino 225. — S. Martino, Apostel v. Ribera 225. — Barocke Kirchen 203. — Petermartyrskirche: Bild v. Marmion 24. — Sansevero: Plastik von Corradini *214. — Schloß Capodimonte 203; Donna Anna 209.

Neresheim. Klosterkirche 339.

Neuburg. Jesuitenkirche 114.

Nördlingen. Georgskirche: Flügelaltar v. Schäufelin 149 — Rathaus: Familienaltar v. Herlin 38; Wandgemälde v. Schäufelin 149.

Nürnberg. S. Ägidien: Grablegung 51; Ebnersches Epitaph 119; Landauergrab 55. — Frauenkirche: Grabmäler Krafts 55. — S. Lorenz: Sakramentshäuschen 54; Der englische Gruß 52. — Hl. Kreuzkirche: Altar v. Wohlgemut 51. — S. Sebald: Madonna 51; Katharinenaltar 51; Christophorus 51; Bildnereien von Stoß 53; *Schreyersches Grabmal u. Bildnereien v. Kraft 53; *Sebaldusgrab 115—119. — Rathaus 110: Mittleres *Portal 94; *Hof 108; Brunnen v. Labenwolf 119. — *Hirschvogelhaus v. Flötner 102. — *Pellerhaus 104. — Waghaus: *Relief v. Kraft 55. — *Gänsemännchen 119. — *Tugendbrunnen 121. — Johannisfriedhof: Stationen u. Grablegung v. Kraft. *53. 55.

Oberbellach. Flügelaltar v. Scorel 181.

Oberzell. Abtei 339.

Offenbach. Schloß 99.

Oliva. Königl. Garten 346

Osnabrück. Kromschröderhaus 112.

Ottobeuren. Klosterkirche 335.

Oxford. Trinity College 192. — Radcliffe-Bibliothek 356.

Padua. S. Antonio: Kapelle del Tesoro 213. — Prato della Valle 207.

Palermo. *Capella di S. Cita 202. — S. Matteo u. S. Lorenzo 203.

Paris. Nr. Dame: Marmorbild Ludwigs XIV. 263; Grabmal d'Harcourt 266. — St. Eustache: Grabmal Colberts 263; *St. Gervais 78. — Madeleine 258. — Invalidendom 254. — Oratoire 255. — Pantheon 258. — S. Roc 255. — *Sorbonne 250. — Grabmal Richelieus 262. — S. Sulpice 256. 258. — Val de Grace 251; Bauschmuck 262. — *Louvre 76. 250. 251; *Große Kolonnade 252; *Apollogalerie 253. — *Tuilerien 77: Eckpavillons 250; Garten; Flügelpferde 263. — *Konkordienplatz 258. — *Rossebändiger 262. — Pont Neuf 261. — Porte S. Denis 252. 262. — *Luxembourg 78. — Palais Royal 255. — *Hôtel de Ville 75. — *Institut de France 249: Statue Voltaires 266. — Hotel de la Vrillière 255. — *Fontaine des Innocents 83. — *Fontaine de Grenelle 265. *266. *267. — Comédie Française: Wandelhalle 264; *Büste Molières 268. — *Haus Franz I. 74. *75. — Maison Béthous 256. — Hôtel Montmorency 257. — Hôtel Soubise 257. — Hôtel Carnavalet: Bronzebild Ludwigs XIV. 263. — Hôtel Rohan: Sonnenrosse 263.

Parma. Palazzo Ducale: Gartenhaus; Fresken von Agostino Carracci 217.

Passau. Dom *327. 331.

Petersburg. Reiterbild Peters d. Gr. 266.

Plassenburg. Schloß 99.

Pöllau. Stiftskirche 331.

Pommersfelden. Schloß 337: Fresken 352.

Poppelsdorf. Schloß 340.

Potsdam. Neues Palais 344; *Communs 346. — Sanssouci 343. — Stadtschloß 344.

Prag. Galluskloster 331. — Kreuzherrenkirche 331. — Nicolauskirche (Kleinseite) 333. — Nicolauskirche (Altstadt) *334. — Dom: Kaisergräber v. A. Colin 127. — *Belvedere 93. — Schloß Hradschin 99: Tor und Ehrenhof 333. — Palais Czernin 333. — Palais Clam Gallas 333. — Palais Morzin 333. — Palais Golz-Kinsky 334. — Palais Piccolomini Nostiz 334. — Palais Waldstein: Gartenhalle 99. — Schloß Troja *328. 333. — Schloß Stern 99. — *Nepomukbrücke 351.

Ratzeburg. Dom: Grabmal Augusts v. Lauenburg 128.

Regensburg. Jesuitenkirche 114. — Dom: Tucherepitaph 119. — Karmeliterkirche 331.

Reims. Rathaus 251.

Reutlingen. *Taufstein 49. — Hl. Grab 50.

Rheinsberg. Schloß 343.

Römhild. Doppelgrab Hermanns v. Henneberg 116.

Rom. S. Agnese 197. — S. Andrea al Quirinale 200. — S. Andrea delle Fratte 200. — S. Andrea della Valle 201: Deckenbilder v. Lanfranco 219; Zwickel und Chor von Domenichino 220. — S. Carlo al Corso 201. — *S. Carlo alle quattro Fontane 200. — S. Cecilia, Liegebild der Heiligen von St. Maderna 211. — Chiesa nuova 201. — S. Croce in Gerusalemme 201. — S. Eusebio: Deckenbild v. Mengs 355. — S. Francesco a Ripa: Die selige Albertoni *208. 211. — Il Gesu 196: Chor- und Altardekoration 199. — S. Giovanni in Laterano 201. — S. Gregorio Magno: Engelkonzert von Reni 218. S. Ignazio 200: *Deckengemälde von Pozzo 196. — S. Luigi: Cacilienleben v. Domenichino 220. — S. Marcello 201. — S. Maria in *Campitelli 200. — S. Maria Maggiore Fassade 201. — S. Maria *della Pace 201 — S. Maria del Popolo. — S. Maria della Vittoria: Bernini. *Verzückung der hl. Therese 211. — Oratorium der Philippiner 200. — S. Pietro. Bauten Madernas 199; *Vorhalle 199; Türme 199 und *Kolonnaden Berninis 194; Sakristei 201; Bildnereien Berninis 211; *Markgräfin Mathilde 210; *Grabmal Urbans VIII. 211; Algardis *Vertreibung Attilas 212; — Sobieska Stuart 212. — S. Susanna: *Fassade 197. — Palazzo Barberini 200. — Borghese: *Wandbrunnen 206. — Palazzo Farnese: *Malereien der Carracci 219; — Rospigliosi. Gartenhaus Aurora des G. Reni 217. — Torlinia Fresken v. Albani 219. — Vatikano Scala Regia 199. — Villa Albani 201: Parnaß v. Mengs 355. — Villa Borghese 207: Vogelhaus 199. — Villa Doria Pamfili *206. — Villa Ludovisi 260: Malereien von Guercino 220. — Brunnen: Acqua Paola 201 Fontana Trevi 201. *204. Vierflüssebrunnen auf Piazza Navona 210. Triton auf Piazza Barberini 210. — Spanische Treppe 207. — Pincio 207.

Rothenburg. S. Jakob: *Blutaltar 7; Altäre v. Herlin 49. — *Rathaus 103.

Rottweil. Kapellenturm 47.

Rouen. Hôtel Bourgthéroulde 70. St. Maclou: *Tür 79. — *Grabmal des Herzogs Brézé 83.

Saarbrücken. Ludwigskirche 340.
Salamanca. Kathedrale 85. 87. Palast Monterey 89. Jesuitenkolleg 231.
Salem. Klosterkirche 335.
Salzburg. Dom: 231. — Schloß Mirabell 332. 351.
Salzdahlum. Schloß 341.
Sanssouci. 343. *345.
Sanspareil. 346.
Saragossa. Kathedrale del Pilar 232. *231: Altar v. Forment 89. — *Casa Zaporta 87.
Schalaburg. Schloß 98.
Schleißheim. Schloß 334. Park 346.
Schleswig. Dom: Bordesholmer Altar 66. — Denkmal König Friedrich I. 106. 127.
Schliersee. Kloster 331.
Schönbrunn Schloß 332. Park: Gloriette 346. *Brunnen 348.
Schöntal. Kloster 337.
Schwabach. Hochaltar 53.
Schwetzingen. Park 346.
Segovia. Kathedrale 85.
Serrant. Schloßkapelle: Grabmal Vaubruns 263.
Sevilla. Caridad: *Schmerzensmann 236; Das Quellwunder v. Murillo 244. — Kathedrale 89: Immaculata 235; Bild von Roelas 237; Bilder v. Murillo 245. — S. Isidoro: Tod d. hl. Isidor v. Roelas 237. — Palast der Herzöge v. Alba 85.— *Stadthaus 87. — Börse 88. — Palast S. Telmo 233.
Soest. S. M. zur Hohe: *Kreuzigung 33. — S. M. zur Wiese: Anbetung v. Aldegrever 153.
Solesmes. Abteikirche: *Grablegung 25.
Speier. Ölberg 62.
Stadthagen. Grabmal Ernst v. Schauenburg 122.
Steinhausen. Klosterkirche 335.
Sterzing. Rathaus. Altar v. Multscher 30. *44. 48.
Straßburg. Münster: Kanzel 61; *Laurentiusportal 62; *Bocksches Epitaph 61; *Ölberg 63. — St. Thomas: Epitaph des Marschalls v. Sachsen *265. 266. — Haus Kammerzell 110. — *Hôtel de Commerce 101. — Erzbischöfl. Palast 255.
Stuttgart. S. Leonhard, Kalvarienberg 50. — Schloß 97. — Neues Schloß 336. — Solitude 336. — *Ehem. Lusthaus 95.
Syrakus. *Kathedrale 201.

Thomar. Chor der Christusritter 88.
Tiefenbronn. Pfarrkirche: Flügelaltar v. Moser 27; Hochaltar v. Schüchlin 45.
Toledo. *Hospital z. hl. Kreuz 86. Kathedrale: *Retablo Major 90: *Löwentor 90; *Chorgestühl v. Berruguete 91; *Verklärung im Chor ders. 91. — *Trasparente 233. Domschatz, d. hl. *Franz 236. — Bilder Grecos *238. *239. *240.
Torgau. Schloß 99. — Marienkirche. 14 Nothelfer v. Cranach 168. — Grabmal d. Herzogin Sophie 116.
Toulon. Hôtel de Ville: Atlanten Pugets 264.
Tournay Kathedrale: *Chorbühne 173.
Trausnitz. Schloß 97.
Troyes. S. Jean: *Heimsuchung 79.
Trier. Dom: Epitaph v. Greiffenklau 123; Kanzel 125; *Allerheiligenaltar *124. 126; Epitaph v. Metzenhausen 125; Epitaph v. Breitenbach 123. — Liebfrauenkirche: *Epitaph Sigenius 124; Epitaph *Metternich 125; *Hl. Grab 124. — Paulinuskirche 340. — Palais, kurfürstl. 340.
Turin. Paläste, Kirchen v. Guarini 203. Palazzo Madama: *Treppenhaus 202 — *Superga 203. — Schloß Stupinigi 204.

Ulm. Münster: *Wengenaltar 39; Hauptportal mit Aposteln *44. 46; Schmerzensmann *44. 47; *Chorgestühl 46; Kanzel 48; Fischkasten 48
Urach. Stadtkirche. Kanzel 50.
Utrecht. Rathaus: Selbstportrat v. Scorel 181.

Valencia. Haus de dos Aguas 233.
Valladolid. La Passion 231. — Universitat 233.
Varese. Sacro Monte 207.
Vaux=le=Vicomte. Schloß 250.
Veitshöchheim. Park 346. *347.
Venedig. S. Giovanni e Paolo: Gemälde v. Piazzetta 226. — S. Giustina 204. — S. M. della Pietà: Deckengemälde v. Tiepolo 229 — S. M. della Salute 204. — S. M. ai Scalzi 204: Bilder des Tiepolo 229. — S. M. del Rosario: Deckengemälde Tiepolos 229. S. M. Zobenico 204. — *S. Moisè 205. — Scuola dei Carmine: Wandbilder Tiepolos 229 Dogenpalast: Gemälde Tiepolos 228. — Palazzo Pesaro 204. — Rezzonico 204: Gemälde Tiepolos 229. — Pal. Labia: *Gemälde Tiepolos 229.
Verdun. Erzb. Palast 255.
Verona. Pal. Canosa: Triumph d. Herkules v. Tiepolo 229.
Vicenza. Monte Berico 207 — Villa Vallombrosa. Dichterzimmer v. Tiepolo 228.
Versailles. Gründung 250. Erweiterung 252. — *Marmorhof 251. — *Stadtansicht 254. — Spiegelgalerie 251. 263. — *Schlafzimmer des Königs 253. — Schloßkapelle 252. — Theater 258. — *Wasserkünste 259. — *Apollobecken 259 — Park 260. 261. — Bildnereien 262. 263. — Groß Trianon 252. *255 — Klein Trianon *257. 258.
Vierzehnheiligen. Wallfahrtskirche 339.

Waldsassen. Kloster 331. 336
Walldürn. Kloster 337.
Weimar. Park 347.
Weingarten. Kloster 335.
Weissenau. Klosterkirche 335.
Weltenberg. Klosterkirche 335 — *Plan von Beer 337.
Werneck. Schloß 339.
Wiblingen. Klosterkirche 335.
Wilhelmshöhe. 341.
Wilhelmstal 341.
Wien. Dom: Grabmal Friedrichs III. 61. — Dreifaltigkeitskirche: Grabmal Eleonores 61. — Jesuitenkirche am Hof 331. — Karl Borromäuskirche 331. *332.— Piaristenkirche: Fresken 353. — Erzbischöfl. Palast: Gemälde Tiepolos 228. — Palais Lobkowitz 331. — Palais Prinz Eugen 332. — Palais Trautson 332. — *Palais Schwarzenberg 332. *333. — Palais Daun=Kinsky 332. — Hofburg 332. — Reichskanzlei 332 — Schönbrunn 332. — Belvedere 332 — Apotheose Karls VI 351 — Rathaus: Wandbrunnen 351. — Neumarktbrunnen *348. 351.
Wies. Klosterkirche 335.
Wimpfen a. B. Kalvarienberg 63.
Wismar. Fürstenhof 100.
Wittenberg. Schloßkirche: Kurfürstengräber v. Vischer 119.
Wolfenbüttel. *Marienkirche 123.
St. Wolfgang. Kirche: *Hochaltar v. Pacher 59.
Würzburg. Dom: *Rudolf v. Scherenberg 57; Lorenz v. Bibra 57; *Schönbornkapelle 340. — Neumünster 337: *Madonna v. Riemenschneider 56. — Marienkapelle: *Konrad v. Schaumberg 56; Adam u. Eva 56; Apostel 57. — Universitätskirche 114: Turm 337. — Stift Haug 337. — Peterskirche 337. — *Schloß (Residenz) 338 — Gemälde Tiepolos 229. — Hofgarten: *Der Winter 348. 350. — Rudermainbau 337.

Xanten. Dom: Marienaltar 65.

Zwetl. Kloster. Bibliothek: Fresken 352.
Zwiefalten. Kloster 339.
Zwickau. Marienaltar v. Wohlgemut 51





